BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIV
GIUGNO 1953 - *N.* 6

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLIII

Sommario

Disegni di Giacinto Fiore

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese,* presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 6 - GIUGNO 1953

Il "Kammerspiel"

La nascente critica cinematografica del 1921-1925, ancora esitante dinanzi ai diversi elementi di un canone di valutazione delle opere filmiche, attenta sopratutto alle incidenze formali, e, sulla sua scia, i primi storici del cinema, i quali non ebbero a disposizione che rari documenti diretti, come scenarii, lavori preparatori, commenti sui propri film da parte di produttori, realizzatori, autori, e furono costretti perciò assai spesso a lavorare sui loro soli ricordi personali, si sono sviati nella ricerca e nella valutazione delle origini e del carattere del « Kammerspiel ».

In generale, essi hanno considerato questo movimento come una derivazione, uno degli esiti dell'espressionismo. Il « Kammerspiel » fu cosí, per lungo tempo, reputato una tendenza para-espressionista come quella, assai differente, aperta da Fritz Lang da *Mabuse der Spieler* a *Metropolis* o quella, piú vicina, di Carl Grüne, illustrata da *Die Strasse* (La strada). Fu, questa, un'interpretazione erronea dei fatti; e io stesso ho contribuito ad accreditarla. Ne recito qui il *mea culpa* senza neanche invocare come giustificazione l'ignoranza in cui, fino a questi ultimi anni, ci si trovò sulle intenzioni deliberate di Carl Mayer (esposte in certe lettere personali), e la mancanza di una prospettiva storica che per un esame di insieme marcasse nettamente le linee di divisione. La mia attenzione, le mie ricerche, portarono allora alle concezioni di Lupu Pick piuttosto che a quelle di Carl Mayer. Fu questo, essenzialmente, il mio torto.

Il «Kammerspiel» ha indubbiamente profittato di alcune lezioni dell'espressionismo: quelle, ad esempio, che si riferiscono al valore espressivo della scenografia, da un lato, e al carattere del simbolo, dall'altro lato. Queste lezioni, tuttavia, furono curiosamente trasposte in una chiave « realista ».

Nel suo insieme il « Kammerspiel » ci appare, oggi, piú come una reazione all'espressionismo che come una derivazione da esso. Francesco Pasinetti ebbe ragione di notare, benché indirettamente e timidamente, secondo il suo costume, la esistente dualità, e se è vero che anch'egli si ingannò sulla gestazione del « Kammerspiel » — che at-

tribuí a Lupu Pick, « il suo fautore », anziché a Mayer — è anche vero che egli definí quasi completamente le sue caratteristiche fondamentali e trovò felicemente — o riprese e in ogni caso divulgò — la denominazione che ad esso si addiceva.

Denominazione di origine tedesca, « Kammerspiel » significa letteralmente « gioco di camera » cioè teatro da camera. Nella seconda decade del secolo fu data da Max Reinhardt ad una piccola scena sperimentale affiancata al suo teatro berlinese, e subito si applicò al genere di opere quivi rappresentate: drammi psicologici, intimisti, animati da pochi personaggi, in ambienti ristretti e snodantisi generalmente in parossismi tragici. Era senz'altro legittimo che venisse ripresa per caratterizzare i film che, al di là di uno sforzo di originalità propriamente filmica, riferita ai modi narrativi, ricordavano assai l'ispirazione, il contenuto drammatico, l'atmosfera degli spettacoli sperimentali di Reinhardt.

Oggi, pur senza negare la parte importante avuta da Lupu Pick nello sviluppo della tendenza, si deve vedere in Carl Mayer il teorico e il massimo animatore del « Kammerspiel ». Fu lui, infatti, a immaginare e a preparare in diverse sceneggiature questo apparente ritorno verso il realismo, e davanti alle numerose testimonianze delle minuzie scenografiche, drammatiche e tecniche che egli introduceva sul copione, si può dire che a lui si debbono anche tutti gli elementi del suo modo particolare di espressione.

Curioso uomo questo Mayer! Nato a Graz nel 1894 e morto a Londra nel 1944, apparteneva a una famiglia ebrea che godeva, grazie al commercio, di un'ampia agiatezza. A sedici anni, mentre la sua formazione culturale si va compiendo, si trova rovinato e gettato sul lastrico, caricato della responsabilità dei fratelli piú giovani, in seguito al suicidio del padre, il quale negli ultimi anni della sua vita, dando prova di scarso equilibrio mentale, aveva rischiato tutta la sua fortuna sul tappeto verde di Montecarlo, seguendo un sistema « scientifico » di sua invenzione, e l'aveva irrimediabilmente perduta.

Mayer si guadagnò allora la vita vendendo di casa in casa dei barometri, cantando in cori tirolesi o facendo la comparsa in « Carri di Tespi ». Verso la fine del 1914 lo si ritrova a Monaco. Come Fritz Lang aveva fatto a Bruxelles qualche anno prima, egli vende cartoline illustrate nei caffè: ritratti di Hindenburg, l'uomo del momento.

E' appunto in nome di questi che gli si pone una mano sulla spalla per farne un soldato. Da questo momento, e piú ancora in seguito, egli si comporta in modo cosí strano da essere inviato dagli psichiatri militari, i quali lo sottopongono ad esami ripetuti e penosi del suo stato mentale. Congedato, compare a Berlino. Riveste le funzioni di « dramaturg », cioè di lettore e revisore in un teatro della Blu-

menstrasse. E' in quest'epoca ch'egli stringe amicizia con il cèco Hans Janowitz, « poeta e mercante di olii » come diceva Robert Wiene, e assieme a lui mena per qualche tempo una vita di « bohême ».

Nel 1919 incontra Erich Pommer, animatore della « Decla ». Gli sottopone lo scenario di *Das Cabinet des Dr. Caligari,* stesso in collaborazione con Janowitz, che egli ha gonfiato di tratti virulenti, maturati nel suo odio per gli psichiatri. Pommer lo accetta e, dopo il ritiro di Lang, Robert Wiene lo realizza secondo il modo espressionista. Sulla scelta di questo stile produttore, realizzatore e scenarista si erano accordati per ragioni profonde quanto assai diverse le une dalle altre.

Il 2 marzo 1920, esplose al Marmorhaus di Berlino, in occasione della prima rappresentazione, quel che Friedrich Wilhelm Murnau, uno dei rari universitari perduti in quell'epoca negli « studi », definí « la riforma espressionista ». Il 28 agosto dello stesso anno segue *Genuine,* secondo tentativo espressionista, di nuovo affidato alla regia di Wiene. Nel tema di quest'opera Mayer ha introdotto timidamente, non già reminiscenze romantiche alla Hoffmann, ma uno dei fondamenti d'ispirazione dell'espressionismo teatrale e pittorico: l'esasperazione sessuale. Per lui l'esperienza è cosí giunta al suo culmine; essa si chiude, a suo avviso, in un fallimento. E mentre l'espressionismo riprende la sua vena romantica primitiva, secondo una parabola che ho già tracciato, Mayer si stacca dalla corrente dilagante e va alla ricerca di una nuova esperienza attingendo se possibile, come ebbe a precisare, la sua linfa in un movimento di cultura. E ciò senza perdere di vista gli interessi economici del cinema tedesco, basati allora — come ho già avuto occasione di spiegare in queste pagine — su due pilastri: un basso costo di produzione e la ricerca della *sensazione* artistica. Cosí si apre, in piena febbre espressionista, la reazione del « Kammerspiel », reazione che tuttavia — mi preme ripeterlo — non poté ignorare certi apporti espressivi dell'espressionismo che altre correnti — quella di Lang, ad esempio — cercheranno, a loro volta, d'interpretare attraverso altre vie.

Con una sola eccezione per *Vanina* di Arthur von Gerlach, nel 1922 Mayer abbandona allora i tiranni ed i fantasmi paurosi, i castelli ed i laboratori tetri perduti in tempi lontani, per la piccola gente dei tempi nostri e per la loro vita quotidiana; i racconti colmi di fatti strani, per l'osservazione intimistica di drammi giornalieri. E lo fa con tendenze ben marcate. I film cosiddetti del « Kammerspiel » presentano infatti particolarità caratteristiche d'ispirazione e di forma: un'azione drammatica semplice, spesso violenta, piena di notazioni allusive, psicologiche. Comportano pochi personaggi, pochi ambienti del mondo operaio e piccolo borghese, uno sforzo teso verso un'espressione

puramente visiva, un'accettazione largamente definita della regola delle tre unità, una recitazione concentrata e una propensione a considerare cose ed uomini alla stregua di simboli.

Georges Sadoul ha notato che Carl Mayer sembrava attraverso il « Kammerspiel » raggiungere il « naturalismo » letterario. L'osservazione può apparire giusta, se non la si consideri in un senso rigoroso. In effetti essa non tocca che una apparenza, dalla quale si è lasciato prendere anche qualche altro commentatore. In realtà, a tutto ben considerare, l'insieme degli elementi del « Kammerspiel » è concertato; uomini e cose sono sottomessi ad una netta volontà di stilizzazione.

L'intreccio si nutre per lo piú d'un fatto di cronaca. E' sempre cosí semplice e chiaro che lo sviluppo dell'azione, concentrata secondo l'esempio delle tragedie classiche, non deve mai avvalersi delle didascalie esplicative, dei sottotitoli che a quel periodo colmavano le carenze dell'espressione visiva, precisavano i cambiamenti di luogo e di tempo e tenevano luogo del dialogo d'oggi. Cosí rientrava in gioco l'unità d'azione. L'unità di tempo non si limita sempre ad un unico giro di sole: talvolta, sí, il dramma nasce, divampa e giunge al suo scioglimento in poche ore, talvolta si estende oltre le 24 ore, ma in maniera però da non rompere mai uno stretto legame fra i vari momenti drammatici. All'origine della tendenza, l'unità di luogo è applicata con rigore: tutto si svolge in due o tre interni raccolti e se mai interviene un'immagine, una sequenza d'esterno, è sempre breve e quasi sempre in funzione simbolica. Piú avanti si fa meno rigorosa, ma in tutti i casi la presenza continua degli stessi particolari o accessori scenografici viene a rinforzare l'impressione dell'unità di atmosfera.

La capacità di un racconto chiaro, di un'espressione precisa senza l'intervento di commenti letterari appare, verso il 1921-22, una riuscita significativa, importantissima. A mio parere, è prima di tutto in essa che si deve ricercare l'apporto, il piú durevole, del Kammerspiel. Dimostrò le possibilità espressive, narrative delle sole immagini, spalleggiando cosí lo sforzo verso l'originalità del linguaggio filmico, al punto da essere allora considerata come una manifestazione d'avanguardia. Si parlò in fatti dei film senza didascalie nello spirito e nel tono che si impiegava per commentare il film assoluto o la sinfonia visiva. E al momento questo suscitò forse una piú viva attenzione, che non la violenza tragica e il continuo ricorso alle metafore.

L'inesorabilità del destino è profusa nei film del « Kammerspiel », la loro violenza raggiunge spesso una frenesia selvaggia. Gli snodamenti provocano assassinii atroci, suicidi disperati, follie nate nell'orrore e nell'angoscia. I simboli nascono da oggetti disparati come: una sveglia, una porta girevole, un vetro rotto, un lavoro a maglia ab-

bandonato, un orologio pubblico, una lanterna a mano, degli stivali; dalla natura: il mare, il cielo, la neve; dalle occupazioni dei protagonisti: domestici, ferrovieri, postini, baristi; dalla vita stessa e dalle sue circostanze, e in fine dall'impiego di tinture di frammenti del film, o di particolari d'una immagine. Alcuni arrivano, qualche volta, fino alla poesia, altri si sprofondano nella puerilità o nell'insistenza importuna.

La parabola storica del « Kammerspiel » ha inizio con *Hintertreppe* (*La scala di servizio*), una sceneggiatura di Mayer, realizzata, al principio del 1921, da Paul Leni e Leopold Jessner. Un operaio e un postino si odiano a morte per i favori di una serva, e la donna in preda al terrore, provocato in lei dal mutuo massacro, si uccide. Essa prosegue poi attraverso l'opera di Lupu Pick con *Scherben* (*La rotaia*) del 1921 e *Sylvester* (*La notte di San Silvestro*) del 1923, che costituiscono, senza dubbio, le opere piú caratteristiche della scuola. Nella prima, un ispettore della ferrovia, accolto una notte nella casupola d'un guardiano del binario, seduce la figlia del subordinato. La madre scopre subito la sua cinica passione e pensa di ucciderlo; poi, per sottrarsi all'impulso criminale, fugge e va a morire sulla neve. Il padre, al momento della partenza dell'ingegnere, si rende conto del segreto degli amanti, si spiega quello della morte della moglie e uccide l'ingegnere. La figlia è presa dalla follia e l'uomo, nell'alba, ferma un rapido per costituirsi. Nella seconda, diviso fra le gelosie e gli odii di sua madre e di sua moglie aizzate a sua cagione l'una contro l'altra, in forma via via piú violenta, il padrone di un bar, non potendo sopportare questo continuo urto familiare, si uccide nel momento in cui, sotto un cielo insensibile alle agitazioni degli uomini, scoppiano per le vie della città gli evviva salutanti il principio d'un anno nuovo.

Questi due film appartenevano ad una specie di trilogia, immaginata da Mayer e di cui la terza parte doveva essere *Der Letzte Mann* (*L'ultima risata*). In seguito ad un conflitto tra Mayer e Lupu Pick, designato quest'ultimo per esserne il regista e l'eroe, a proposito del carattere da dare al personaggio, il film fu infine realizzato, nel 1924, da Friedrich Wilhelm Murnau. In *Der Letzte Mann*, (rimaneggiato secondo la volontà dei produttori, contro le idee dello sceneggiatore e del regista, che furono fra l'altro costretti a provvedere ad un « happy end ») la tendenza subisce già una evoluzione, perde la sua frenesia tragica e le regole dell'origine sono applicate con meno impegno; ma non però senza compenso; un vecchio rispettato e onorato dai suoi familiari e dai suoi vicini di casa per la brillante divisa che il suo impiego comporta — egli è portiere di un Grand Hôtel — si considera l'ultimo degli uomini quando, in seguito ad una mancanza nel suo servizio, viene relegato con una veste da domestico alla cura dei

gabinetti. Egli usa varie astuzie per nascondere questo decadimento e nel rincasare è sempre vestito della divisa listata. Sua moglie però scopre il suo segreto. Essa lo beffeggia e la gente del suo quartiere si scosta da lui. Egli sprofonda in una disperazione pericolosa. « Su questa conclusione drammatica — scriveva Murnau allo schermo — si doveva finire l'opera ». Poi, per dar soddisfazione ai produttori, mostrò il vecchio ringiovanito, in seguito ad un improvviso e poco convincente rivolgimento della sorte, rientrare da padrone dove prima non era che un semplice subordinato. Questa volta la psicologia era piú profondamente scrutata, la recitazione meno insistente e i simboli rivestivano una piú netta e piú sensibile forza di suggestione e un piú puro potere drammatico. La divisa, ragione del rispetto degli umili, e la porta girevole del Grand Hôtel, immagine del perpetuo girare del destino, sono state spesso citate dalla critica storica.

L'ultima risata, se non ferma la parabola del « Kammerspiel », ne rimane però l'apice. Certe caratteristiche d'ispirazione e di forma del « Kammerspiel » si rilevano anche in *Die Strasse* (*La strada*) 1923, di Karl Grüne, e in altri film d'interesse secondario dell'epoca; perfino in *Die Letzte Droschke von Berlin* (*L'ultimo fiacre di Berlino,* 1922) di Carl Boese, nel quale la personalità di Lupu Pick, interprete principale, si notò cosí nettamente, che parecchi storici hanno attribuito al regista romeno la responsabilità della regía.

Scuola essenzialmente tedesca, il « Kammerspiel » ha fatto, però, sentire un'influenza momentanea senza equivoci su Josef von Sternberg, su Marcel Carné, su J. K. Howard (in *White Gold*) e sopra tutto su Carl Theodor Dreyer. In von Sternberg, la parentela si nota particolarmente attraverso *Salvation Hunters,* nell'intreccio semplicistico e nell'insistenza insolita dei dettagli e dei particolari simbolici spinti, qualche volta, fino al ridicolo; in Carné nell'inesorabilità del destino dei protagonisti e nel tono delle metafore e dei simboli in *Quai des Brumes* en in *Le jour se lève.* In Dreyer questa influenza è sensibile in *Michael* realizzato in Germania nel 1924, in *Der Skal aere din Hustru* (*L'angelo del focolare o Il padrone di casa,* 1925) e si ripercuote pure come un'eco lontana in *Tva Mannisker* (*Due esseri umani*), un film sperimentale psicologico a due personaggi, un'ombra, due ambienti, realizzato nel 1945 a Stockholm per celebrare un giubileo della « Svenska » e che si conclude con un duplice suicidio. E' specialmente netta nel secondo ancorché la conclusione sia lontana dal caratteristico snodamento tragico. L'azione è d'una semplicità nuda: un piccolo impiegato egoista tiranneggia sua moglie ed i suoi bambini. La donna cade in esaurimento. Una vecchia nutrice l'allontana segretamente e prima del suo ritorno mette al passo il padrone di casa con una sorridente astuzia e ferma volontà. La scenografia è quasi unica e piena di dettagli sim-

bolici: una gabbia d'uccelli, un orologio, una stufa. D'altra parte l'osservazione intimistica è piú densa, piú particolareggiata, cosicché il ritratto dell'egoista è di una acutezza profonda. Ma per riflesso, Dreyer fu indotto ad introdurre di nuovo i sottotitoli.

Da parte sua, Georges Sadoul ha riscontrato un'influenza del « Kammerspiel » in *The Lost Patrol* (*Pattuglia sperduta,* 1934) e in *The Informer* (*Il traditore,* 1935) di John Ford. Non lo seguirò su questa via, per non rischiare di cadere in affermazioni troppo speciose.

Basta d'altronde ciò che ho notato per dimostrare l'importanza del « Kammerspiel », del suo momento storico, dell'irradiamento dei suoi elementi di cultura cinematografica. Rimane tuttavia un ultimo fatto da sottolineare: chiudendo il suo ciclo rigoroso d'ispirazione e di linguaggio, il « Kammerspiel » ha aperto la porta per le sue lezioni al « realismo tedesco » psicologico e sociale, dando così il via a nuovi momenti storici di cui la catena si prolungherà fino all'avvento del film sonoro.

Carl Vincent

(*Trad. di Guido Cincotti*)

Bibliografia

FRANCESCO PASINETTI: *Storia del Cinema,* Bianco e Sero, Roma, 1939.

GEORGES SADOUL: *Histoire d'un Art, Le Cinéma des origines à nos jours,* Flammarion, Paris, 1949.

GEORGES SADOUL: *Storia del Cinema,* Einaudi, Torino, 1951.

WALTER BLOEM: *Seele des Lichtspiels, Ein Bekenntnis zum Film,* Grethlein, Leipzig, 1922.

WALTER BLOEM: *The Soul of the Moving Picture,* Dutton, Nuova York, 1924.

« SHATTERED » in « Exeptional Photoplays », n° 2 gennaio, Nuova York, 1922.

E. ANGEL: *Das Drehbuck, Eine Sammlung ausgewahter Filmmanuskripte,* G. Kiepenheuer, Postdam, 1924.

WILLI HAAS: *Skizzen zu Michaels Welt, Ein Essay,* Ufa, Berlin, 1924.

SIEGFRIED KRACAUER: *From Caligari to Hitler; a psychological History of the German Film,* Princeton University Press, 1947.

CARL MAYER: *Der Letzte Mann* (estr. della sceneg.) in W. Pudowkine: *Regie und Filmmanuskript, Bucher der Praxis,* V.L.B.B., Berlin, 1928.

ERICH POMMER: *Carl Mayer's Debut.*

PAUL ROTHA: *The Film Till now* (app. IV), Vision Press, Londra 1949.

PAUL ROTHA: *Mayer's conception* in World Film News, Londra sett. 1938.

CARL VINCENT: *Histoire de l'art cinématographique;* Trident, Bruxelles 1939.

CARL VINCENT: *Storia del Cinema,* Garzanti, Milano, 1949.

F. W. Murnau

Il fenomeno dell'incontestabile genio di Friedrich Wilhelm Murnau, quale ci viene ormai dato di considerarlo grazie alla rivalutazione critica cui vien fatto segno, avvince, commuove e nello stesso tempo irrita colui che si accinge a definirne, pur attraverso i suoi lati piú evidenti, le caratteristiche.

Vi è qualche ocsa che sorprende, piú di ogni altra, nell'opera del regista tedesco, ed è la mancanza fin troppo evidente d'una vera e propria vena stilistica: infatti da *Nosferatu* a *Tabu* la linea ispiratrice che collega le sue opere piú significative risulta vaga, frammentaria e spesso discordante.

Ci troviamo sempre, o quasi sempre, di fronte ad un incessante cambiamento di atmosfere, di temi, di motivi, di soluzioni plastiche.

Ad un Murnau continuatore dell'espressionismo, « regista piú magico di tutta la storia del cinema » (Astruc), succede un Murnau estremo punto d'arrivo del Kammerspiel, pronto a trasmutarsi nel lirico creatore del *Faust* o nell'ormai pacato poeta degli eden polinesiani.

Il motivo intimo che spinge Murnau a questo continuo alternare, a questa versatilità, non deriva certo dall'incostanza d'una vena creativa mutevole, ma da ben diverse e piú profonde ragioni.

Attraverso l'opera si fa viva la figura di un uomo la cui potenza artistica, nel suo continuo mutarsi, rivela l'incalzante desiderio di evasione, il profondo senso di inadattabilità di colui che, minorato da un assillante senso di colpa, si sente estraneo a tutta una società.

« Un Gide — rivela la Eisner — affranchi par un climat doux des son (Immoraliste), delivrée de l'austérité protestante et des scrupules dont elle l'avait marqué, put s'abbandonner à ses gouts naturels. Mais Murnau, né en 1888, portait en lui cet effroi que la menace de l'inhumain paragraphe 175 du code pénal, qui se prêtait à toutes les horreurs du chantage, a fait planer sur ses pareils jusqu'à la revolution de 1918 ».

La lotta che si viene svolgendo nell'animo dell'artista si ripercuote inevitabilmente sulla sua opera, ma Murnau trova attraverso di essa la forza di ampliare il suo mondo artistico, di confondersi in esso e di redimersi attraverso l'intensità della sua visione e della sua ine-

stinguibile vena creativa. Per lui ogni incontro con una materia, uno spunto, un'ambiente nuovo segna l'inizio d'una nuova lotta che lo impegna fino in fondo e dalla quale sorge vittorioso e libero.

Sembra strano che la critica contemporanea — all'infuori della già citata Lotte H. Eisner e delle allusioni d'un Sadoul (« libidineuse sexualitè, caricature presque sadique de l'amour, frigidité impuissante devant toute passion non perverse »...) — non si sia occupata, o non abbia voluto occuparsi, di indagare con la dovuta serietà questo lato della personalità del Murnau, mentre stimiamo che, al di là di ogni spunto scandalistico, queste particolarità dell'uomo dovrebbero servire ad una maggiore comprensione dell'artista e della sua opera.

E' solo integrandoli con gli altri fattori che lasciarono la loro impronta su di lui che potremo avere quegli elementi di studio utili alla definizione d'un Murnau piú prossimo ed umano.

* * *

Il Murnau, non ancora trentenne, che nel 1919 inizia la sua carriera cinematografica negli stabilimenti di Berlino, ha acquistato attraverso due diverse fonti l'esperienza che gli permetterà di affrontare con la dovuta preparazione i temi piú varii: i suoi studi di estetica e di storia dell'arte presso le Università di Heidelberg e di Berlino, e l'incontro con Max Reinhardt presso il quale militò in qualità d'attore.

Lungo tutta la sua carriera egli si varrà notevolmente tanto della sua preparazione estetica quanto delle lezioni del Reinhardt.

Ma in lui la cultura pittorica, la frequentazione dei grandi maestri — il Rotha individua la sua « profonda conoscenza di Dürer » — all'incontro di quanto avviene in un Lang, ad esempio, viene sfruttata con fini che lasciano chiaramente individuare, piú che un rifarsi a certi moduli, la completa assimilazione di temi e maniere che trapianta, dopo una cosciente elaborazione, nel campo del cinema.

Molte volte il gusto della composizione per la composizione è alquanto evidente nei suoi film, ma si tratta sempre di composizioni che, pur vagheggiando la plasticità di un bel quadro, rimangono essenzialmente cinematografiche. Ché Murnau ha anche appreso il valore fondamentale, sul piano creativo della messa in scena, delle luci, del chiaroscuro, di quei bruschi sprazzi di luce che illuminano un volto, un oggetto, un particolare che viene ad acquistare cosí un senso recondito, un valore primordiale e misterioso.

Nondimeno egli non giunge a portare, di primo colpo, sullo schermo la piú genuina espressione della sua personalità. Come tanti altri anche Murnau si lascia tentare dal desiderio di dar vita ai vecchi fan-

tasmi del romanticismo tedesco, e di evadere attraverso la rivolta intellettuale dell'espressionismo dalla miseria del momento e fors'anche dalla propria miseria interna.

I primi film da lui diretti, (*Der Knabe im Blau, Der Bucklige und die Tanzerin, Satanàs, Der Januskopf*), rimangono come tanti saggi di addestramento, poco impegnativi sul piano dell'arte, ma gradualmente notevoli per efficacia di linguaggio.

A questo punto della sua carriera Murnau incontra Carl Mayer. E' questo l'inizio d'una collaborazione che, coll'andar del tempo, si rivelerà sempre piú fruttuosa, pur non giungendo al punto di formare un vero e proprio binomio regista-soggettista.

Anzi, in un primo tempo, questa collaborazione si conclude con un evidente soggiacere del primo alla maniera di vedere del secondo. *Schloss Vogelöd* rimane l'esempio tipico di questa unione non ancora stabilizzata.

* * *

A tre anni dai suoi inizi Murnau compone, dopo quattro filmetti di dubbio valore, con una padronanza assoluta della sintassi cinematografica, l'opera che lo rivelerà: *Nosferatu, Eine symphonie des Grauens.*

Nell'adattare alquanto liberamente il « Dracula » di Brahm Stoker, Henrik Galeen si era strettamente attenuto agli schemi piú rigorosi dell'espressionismo, trasportandone la vicenda in un clima tipicamente germanico. Ma, ormai, Murnau aveva tratto da questo indirizzo tutti quegli elementi che gli risultavano piú essenziali: la stilizzazione scenografica, la sintesi simbolistica, e la trasposizione di essi in chiave piú effettiva che programmatica.

Nosferatu è, forse, « il capolavoro dell'espressionismo » (Sadoul) ma di un espressionismo che ha compiuto, attraverso un singolare processo di autocritica, una rivalutazione dei suoi motivi stilistici.

All'incontro di un Herman Warm, all'incontro delle prospettive in trompe l'oeil, delle complicate distorsioni geometrico-figurative, delle ombre dipinte suoi fondali o sui mobili, Murnau trae tutto il suo materiale plastico dalla natura stessa: il sovrannaturale scaturisce dalla piú prossima e meno ambigua realtà, e da essa ricava tutta la sua atmosfera d'angoscia e di terrore.

Girando buona parte del suo film in esterni autentici, fatto alquanto significativo e raro nella carriera di Murnau, sfruttando l'architettura massiccia d'una vecchia città, usufruendo dei caratteri peculiari di un periodo — i primi decenni dell'800 — egli trasmuta in una realtà concretamente espressa e magistralmente elaborata, tutta quella metafisica dell'orrore che l'espressionismo aveva preso a pre-

stito dai romantici tedeschi. Pur non essendo l'opera piú genuina del suo autore, *Nosferatu* rimane, anche oggi, un acuto saggio d'indagine tecnica ed un modello significativo di regìa essenzialmente cinematografica.

Attraverso una singolare economia di mezzi visizi Murnau giunge a fare in modo che ogni immagine abbia una sua stretta ragione d'essere, che ogni inquadratura, ogni singolo piano s'incunei strettamente nel mosaico dell'insieme.

In questo modo non vi è immagine che non prefiguri o non completi logicamente un'altra, che non faccia sorgere la sensazione attesa: l'approsimarsi d'una nuvola, il frangersi dei marosi, le porte che si spalancano da sole, la figura stessa dell'albergatore che sorge dal buio della sala, sono tutti moniti d'un pericolo che si avvicina.

Ed il ritmo frenetico che invade tutto l'insieme rende ancor piú efficace l'atmosfera d'incubo fantastico, dinanzi alla quale viene ad opporsi la coppia dei due amanti romantici, al cui amore Murnau non crede con sentita convinzione, e la cui morale, che in definitiva tenderebbe ad essere la morale stessa del film, « L'Amore e la Luce dissipano i Fantasmi e le Tenebre », appare alquanto sminuita e sciocca.

Del resto in *Nosferatu* la dimostrazione, di questo o di altro, non conta. Per cui poco convincente, se non assurda, ci sembra la tesi del Rotelar secondo il quale « in *Nosferatu* di Murnau si simbolizzano le potenze straniere che sempre insidiano la tranquillità dei cittadini ».

Anzi tutto, in Murnau, non ci è dato di riscontrare precisi riferimenti politici, etnici o sociali. L'arte, essenzialmente complessa, di Murnau, si basa tutta su una reazione personale che, in dati momenti, lo spinge ad affrontare, senza quella concatenazione logica tra opera e opera, che lasci scorgere una linea di condotta ben precisa, un dato tema.

In *Nosferatu* vi è l'evasione attraverso la magia e l'incubo interno diventa una fantastica materia d'arte che il regista affronta perchè, in esso, trova una rispondenza simbolica al suo conflitto.

Lo stesso avviene, come si vedrà piú oltre, anche in altre opere per cui, ritornando al discorso di prima, non ci sembra giusto rintracciare in Murnau interessi per certi problemi che egli non si cura neanche di considerare. Vi è piuttosto, nell'incontro tra l'artista ed il tema, quell'affinità che, nascendo da motivi inconsci, lo spinge a scegliere un tema, anche se esso si rivela poi come essenzialmente diverso da quello che ha trattato prima.

* * *

Un Gide giudicava il *Nosferatu* un « film mediocre ..., un film completamente mancato » e, vagheggiando un Vampiro rappresentato come « un giovinetto inoffensivo, di modi delicati, simpatico », manteneva una sua posizione partecipando per una presentazione del male celato sotto un'equivoca leggiadria, mentre per Murnau il Vampiro non poteva essere che una creatura orrida e repellente, talvolta anche grottesca.

Ma all'infuori di queste considerazioni il film, una volta escluso tutto quello che contiene di sorpassassato, di non piú rispondente alle esigenze estetiche e formali contemporanee, rimane un'opera che, sul piano strettamente cinematografico, avvince ed interessa piú di quanto non lo possa fare un *Gabinetto del Dr. Caligari.* Laddove quest'ultimo conserva una validità conferitagli esclusivamente dalle sue caratteristiche avanguardistiche, dall'essere un esemplare perfetto d'un momento storico, con tutte le sue stravaganze ed i suoi, non rari, pregi, *Nosferatu* resiste ad un esame spassionato in quanto, all'infuori delle sue particolarità proprie alla corrente alla quale appartiene, riesce a dimostrare, sul campo figurativo, un ingente progresso e reca la sicura impronta di una personalità che, all'incontro di un Wiene, è capace di andar oltre ogni indizzo momentaneo, senza per questo esaurirsi.

Frutto di una ben elaborata collaborazione, con le scenografie di Albin Grau, su un unico indirizzo di forme — linee ed angoli acuti, affusolati che partono dai portici e dalle guglie per giungere al cranio appuntito dal Vampiro — con la fotografia di Fritz Arno Wagner e Günther Krampf, che pur facendo uso delle piú trite trovate del genere, riesce a raggiungere un particolare clima metafisico dell'orrore, *Nosferatu* rivela in pieno un cineasta che, pur attraverso schemi già ampiamenti sfruttati, riesce a dire qualche cosa di nuovo e di personale.

* * *

A pochi mesi da questo film, Murnau gira *Der Brennende Acker*, su sceneggiatura di Thea von Harbou, A. Rosen e Willy Hans, trattato quasi esclusivamente in primi piani. Tecnica, questa, che egli aveva già sperimentato in alcune scene di *Der Januskopf*, ove attraverso, precisamente, i primi piani, era riuscito ad esprimere l'angoscia che subentrava nell'animo del protagonista, durante la sua trasformazione.

Qui, nel ricordarsi la sua Westfalia natale, egli giunge, pur in quegli esterni laboriosamente costruiti negli 'studios', a conferire a questo dramma paesano l'acre profumo della rusticità campagnola.

Indubbiamente si sente l'influenza degli svedesi, ma le reminiscen-

ze che Murnau trae dal lirismo d'uno Stiller, vengono temperate dallo stile Kammerspiel al quale rimane attaccato.

A proposito di questo, e di altri film tedeschi del periodo, René Clair, allora esordiente nel campo della critica cinematografica, scriveva nel dicembre del 1922, sulle colonne di « Le Théatre », le seguenti righe:

« Nous devons admettre que la nature remaniée est au moins aussi expressive que la nature naturelle. Les décors, la lumière, le jeu des acteurs, leur visage même, artificiellement composés, forment un ensemble dont l'intelligence se plait à se savoir maîtresse ».

Purtroppo è questo compiacersi dell'intelligenza, che si sa padrona di tutti e di tutto, che in Murnau, esuberante ma frigido, rende evidente la volontà di comporre un'opera interessante, formalmente perfetta, ma spesso priva di ogni potere emotivo.

Proiettato in Germania a breve distanza del *Nosferatu* il film viene a confermare la paradossale estrosità del suo autore.

All'infuori di ogni obbligo contrattuale, Murnau spesso viene spinto a produrre opere dozzinali, ove si sente quasi uno scoraggiamento, non sembra logico che un artista possa, con tale disinvoltura, cambiare registro, se non spinto da una necessità interna, frenetica ed incontentabile.

Tutto un mondo separa *Nosferatu* da *Der Letzte Mann*, eppure Murnau immette in questo dramma della decadenza umana, allietato da un lieto fine incompatibile col resto della storia, la stessa virulenza che aveva saputo infondere alla sua morbosa rappresentazione del Vampiro.

Per di piú Murnau è oramai giunto ad una piena e completa maturità stilistica che gli permette di affrontare opere alquanto impegnative, anche sul piano strettamente tematico.

Il soggetto di Mayer era tutto pregno di quella quotidiana ed amara tragicità delle piccole esistenze, alla quale l'indagine intimista del Kammerspiel si era spesso ispirata.

Oltre a questo Mayer aveva tenuto a conservare alla sua storia un'unità di luogo che avrebbe permesso alla macchina da presa quel potere di introspezione, da ottenersi attraverso un'estrema mobilità di essa, del quale era sempre stato un audace propugnatore.

Dopo alcuni anni Murnau ritrova cosí il suo ispiratore, ma ormai ambedue si trovano in uno stato di parità, pronti quindi a veramente ed equamente collaborare. Cosí nasce *Der Letzte Mann*.

La trama sembrò, ai suoi tempi, alquanto puerile per essere ammessa ai fasti della tragedia — ed ancor oggi Sadoul la considera una commedia —; il vero è che solo la mentalità germanica, con quel suo culto dell'uniforme, della 'parade', poteva appassionatamente parte-

cipare e pienamente intendere il dramma del maestoso portiere d'albergo che viene degradato al rango d'un misero guardiano di gabinetti.

Identico tema a un racconto di Werfel, in « Crepuscolo di un mondo », mentre anche per il Liliom di Molnar la carriera di portiere rappresenta uno dei piú alti gradini della posizione sociale.

In questo modo il film viene a centrarsi attorno a quell'uniforme per la quale, scriveva la Eisner, « le costume possedait en propre une vie telle qu'il avait l'air de marcher tout seul. La lourde houppelande tombant jusqu'a terre et dissimulant les jambes et même les pieds du bonhomme qui semblait rouler parmi les passants comme une enorme toupie ».

Il personaggio smisurato di Jannings veniva cosí ad acquistare un carattere d'umanità gretta e miserevole, legato come era alle vicissitudini stesse della sua divisa.

Il fatterello di cronaca, privo di grandi sviluppi drammatici, legato ad un solo personaggio principale, esposto in un modo lineare e svolgentesi tra l'albergo e la casa del portiere, richiedeva un'esposizione alquanto lunga e continua. Desiderando, a priori, escludere i sottòtitoli, Murnau si trovava costretto a dare alla sua storia un tono decisamente psicologico che, come aveva inteso il Mayer, poteva essere ottenuto solo se, attraverso la macchina da presa, si riusciva a scavare in profondità, a frugare intimamente le reazioni provate dal protagonista.

Per la prima volta credo, almeno in questo senso, un regista osava dare alla Camera una tale autonomia, la costringeva a passare al rango di vero e proprio interprete, la toglieva dalla sua posizione statica per sbalestrarla in seno alla vicenda. Certo, come sempre in Murnau, il virtuosismo fa capolino, ma mai come in questo caso esso non si rivelò tanto efficace ed utile, come mai il gigionismo di Jannings non servì tanto un personaggio.

Visto oggi, il film presenta una certa pesantezza, una certa lentezza, nondimeno non è possibile rimanere indifferenti davanti a quella potenza cruda che da esso emana, come non è possibile non riconoscere la sua genuina inventività.

Con *Der Letzte Mann* Murnau abbandona decisamente lo stile espressionista, pur mantenendo in certi punti quel simbolismo, un po' facilone, ma alquanto efficace (l'episodio del sogno del portiere), che adopera per certi fini metafisici. Lo stesso avviene per lo stile tanto particolare del Kammerspiel che Murnau porta alle sue ultime conseguenze, esacerbandone ogni particolarità, quasi a mo' di reazione, fino a fare con esso quello che aveva già fatto, in *Nosferatu,* con l'espressionismo, e cioè sorpassandolo.

Viene, del resto, aiutato in ciò anche dal Mayer che dopo questo suo soggetto si allontanerà anche lui da questa corrente di cui era stato uno dei maggiori rappresentanti.

Murnau pone il portiere al centro del racconto, e non solo in via narrativa, ma accentuandone la presenza corporea, respingendo tutti gli altri personaggi in un alone di nebulosità, togliendo ogni caratteristica alle loro figure morali e dando un'importanza sempre maggiore agli oggetti, alle cose inanimate (le porte che si schiudono dietro le spalle di Jannings, quando viene preposto ai gabinetti, il bottone che cade e rotola, seguito da presso dalla macchina da presa, che piú tardi dettaglierà con compiacenza il misero vestito dell'ex portiere). Esagerando la sua analisi minuziosa, fino ad ottenere, malgrado tutta la mobilità concessa alla sua macchina da presa « scatenata », un ritmo alquanto lento, il regista conferisce al film un interesse ed una tensione sempre crescenti.

Anche a parlare di virtuosismo tecnico, di compiacimento nel ritracciare i movimenti di macchina più impensati o le angolature piú diverse, non vedo che possa sorgere il minimo biasimo quando, da tutto ciò, nasce un'analisi acuta di un carattere umano, grossolano e primitivo, ma anche pietoso e coerente. Qui, del resto, sta il valore definitivo dell'opera, insito in quella costruzione di « un intero film senza la base di un racconto, di un fatto vero e proprio ». (G. C. Castello).

* * *

Con *Tartuffe,* Murnau, piú che seguire i fini e lo spirito della commedia di Molière, ne ricava un pretesto per affrontare un genere per lui ancora nuovo: il film in costume.

La tragi-commedia dell'ipocrisia, pur conservando un singolare senso d'inquietudine, viene utilizzata da Murnau e Mayer come apologo moraleggiante alla storia, moderna, di un vecchio pronto a disereditare un nipote onesto a favore d'una serva intrigante.

Ciò che sorprende non è tanto questo, diciamo cosí, aggiornamento dell'opera, bensì un clima ed una rappresentazione, sia fisica che morale, dei singoli personaggi, assai diversi dall'originale e sfruttata in una maniera, incomprensibile ad una mentalità non germanica, che non manca di urtare, a causa di una certa qual grossolanità.

Grossolanità dovuta, in gran parte, ad un'interpretazione smodata di un Jannings « louchant, baveux, depeigné, debraguetté, hoquetant, outrancier » (Sadoul), che Murnau non riesce a controllare.

Tartuffe diviene lo studio retorico, a volte caricaturale ed ambiguo, di un uomo in balia della sua libido, per molti punti troppo legato ad una recitazione espressionistica spinta all'eccesso.

Evidentemente Murnau, più che cercare di conferire una certa verosimiglianza al suo racconto, si interessa prima di tutto di sfruttare al massimo, con la sua abituale maestria, un ambiente che lo interessa.

E, nel campo del film in costume, *Tartuffe* va inteso non tanto quale esame di un dato periodo storico, bensí come sfruttamento coreografico e pittorico dei suoi particolari plastici. La macchina di Murnau si attarda, quindi, con particolare cura a dettagliare l'arredamento sfarzoso d'un ambiente, a mettere in rilievo il tessuto d'una veste, l'arabesco di una *parure*.

Tutto questo, unito ad un certo manierismo formale, piú di prammatica che sinceramente sentito, prefigura quello stile che Murnau condurrà alla sua massima perfezione, in *Faust*.

Qui ritroviamo, piú che in ogni altro suo film, un Murnau dotato di sicure conoscenze artistiche e pittoriche, pronto ad integrarle, con la dovuta abilità, nell'economia stilistica della sua opera.

« Si dans son *Faust* — scrive la Eisner — il montre en raccourci un pestiféré gisant, avec d'énormes plantes de pieds, c'est le reflet transposé du Christ de Mantegna. Et si Gretchen, accroupie dans la neige parmi les ruines d'une chaumière, la tête enveloppée dans son manteau, tient son enfant dans le bras, ce n'est que la vegue réminiscence d'une madonne flamande ». Mai piú, mettendo a contribuzione tutte le sue esperienze precedenti, Reinhardt e la sua scienza delle luci, la sua cultura, l'espressionismo, l'analisi psicologica del Kammerspiel, il suo senso innato delle immagini, Murnau sarebbe riuscito a dar vita, con tale impeto, con una sí misurata ed efficace *envolée* lirica, a una storia. Poiché Murnau attinge alle vette piú alte, della poesia di tutti i tempi, su un terreno ove la minima mancanza, la piú lieve licenza nei confronti dell'opera, potrebbe rivelarsi catastrofica, ed ove innanzi tutto vige il rispetto piú assoluto per il testo da cui ha preso le mosse.

E Murnau rispetta Goethe, ma arrichisce, se dir si può, a modo suo il *Faust* usufruendo di quella potenza d'espressione che gli conferisce l'uso della macchina da presa.

Oggi, pur scorgendo attraverso le stupende immagini un senso a volte troppo evidente della composizione, non ci è permesso di rimanere indifferenti dinanzi alla sincerità che scaturisce da esse. Murnau infatti, anche se compone con la minuzia di un miniaturista i suoi quadri (vedasi la passeggiata pasquale dei borghesi, sovrapposta alla ronda dei bimbi che attorniano Faust e Gretchen su una falsa prateria), non cada mai nella freddezza del tecnico, ma le anime di quel soffio intimo che le trasmuta in opere d'arte, profondamente sentite.

Basterebbe, credo, esaminare tutta quella sequenza iniziale ove

la macchina da presa spazia, nel volo di Faust e Mefistofele, tutta una vasta distesa di città, di paesi e di terre — interamente ricostruite con modellini — e si perde nelle nubi, ritorna a sorvolare una porzione di città, si attarda sui tetti delle borgate, per poi inquadrare una città; per rendersi conto di tutta la difficoltà insita in questo tentativo di conferire un 'cachet' di universalità, spaziale e temporale, ad un cumulo di modellini di cartapesta, e di quanto sia pressoché impossibile ottenerne l'effetto che Murnau ed i suoi operatori seppero raggiungere. L'epidemia della peste, invece, viene resa con un accuirsi sempre piú frenetico di singoli piani che, partendo dalla festa sconvolta in un batter d'occhio, e via via soffermandosi su piccoli particolari, li inquadra nella visione della borgata devastata.

In *Tartuffe* Murnau aveva individuato una particolare potenza espressiva del costume, dei particolari d'epoca, ed attraverso ad essa si era ancor piú attenuto ai primi piani, scandagliando i volti, traendo profitto di ogni minima screpolatura della pelle, d'una ruga, increspatura.

Opponendo questi primi piani a campi medii o lunghi, usandoli come particolari d'una inquadratura, integrandoli in un qualche movimento di macchina, egli era venuto a combinare un linguaggio possente, inatteso e oltremodo drammatico.

Nel *Faust* aggiunge a tutto questo, a modo di rifinitura, un impiego dell'illuminazione di una singolare efficienza.

I tessuti si animano, vivono della stessa vita di chi li porta, diventano parte integrante della sua natura, rispecchiano il suo carattere: la veste di Mefistofele è scavata da solchi profondi, screziata di macchie scure, imprecise, a volte ruvida, a volte viscida e quasi ripulsiva, e diviene, come il volto stesso di Jannings, ora sardonica e malvagia, ora accogliente, ora anonima ed indifferente.

Faust porta un lungo tabarro di foggia monacale, rigido ed austero, sul quale s'innalza, quasi sospeso in un cono di luce, il suo volto di vegliardo savio, tutto vibrante d'una spiritualità che si diffonde attorno a lui, si sparge sui muri della sua stanza e si urta alle ombre che si addensano dietro le spalle del maligno.

E Gretchen, nelle ultime scene, è coperta d'una veste senza forma, senza contorno, dura e secca, ad immagine stessa del suo dolore.

E' tutta una ricerca che lascia individuare una comprensione geniale degli effetti che possono rendere anche i particolari piú infimi, piú comuni, Ma il valore del film stesso, oltre che sorgere da tutte queste particolarità stilistiche, si ritrova nel lirismo col quale Murnau ha saputo avvolgere il suo film.

Il poema della lotta tra il cielo e l'inferno, tra l'inquietudine e la fede, tra l'amore puro e la passione carnale, vengono espressi e sen-

titi da un artista che si compiace dinanzi alla sua opera, che mette in opera tutte le sue doti per abbellirla, ma che pur facendo ciò riesce a conferirle quella universalità che la rende, anche oggi, accetta ai più.

Il Sadoul può ben trovare a ridire sull'idillio tra Gretchen ed un Faust effeminato, tra un Mefistofele comico ed una Dame Marthe grassa e vecchia: ciò non ha valore. Non ha valore perché Murnau non si preoccupa oltremodo dei suoi interpreti, e perché non è la prima volta che la natura, estremamente sensibile, del regista, lo rende succube dell'altrui volontà, lo fa cadere in quei controproducenti eccessi di zelo, tipici del suo carattere facilmente influenzabile.

Tuttavia, malgrado i suoi difetti, inerenti alla personalità dell'autore, l'opera rimane valida quale unica trascrizione cinematografica del mito di Faust. E laddove, a distanza di più di vent'anni, un Clair, anche se spinto da ben diversi intenti, avrebbe in gran parte fallito, Murnau, forse perché il più profondamente germanico di tutti i registi tedeschi, vi riesce incondizionatamente.

* * *

L'anno dopo, nel 1927, Murnau, emigrato in America, gira alla Fox *Sunrise,* che Carl Mayer adatta dal romanzo « Viaggio a Tilsitt » di Hermann Sudermann. La trama, drammatica e lineare, narra la storia d'una coppia di giovani sposi la cui felicità coniugale viene turbata, fino ad un tentativo di omicidio, da una caratteristica e malvagia donna fatale.

Per nulla spaesato, Murnau, che ha conservato i suoi collaboratori (oltre Mayer, è con lui anche l'operatore Karl Struss) riesce a creare, dotato come è di una grande libertà, un'opera personalissima ove non si sente nè l'influenza del cinema americano, nè la nostalgia della sua terra.

Anzi *Sunrise* è, in essenza, un film tipicamente germanico, un brillante e sincero concerto visuale, nel quale il ben noto virtuosismo di Murnau non riesce mai ad essere gratuito, legato come è ad una vivida e comprensiva atmosfera drammatica.

Qui, nuovamente, raggiunge il prodigio operato nel *Faust,* costruendo interamente in interni quel desolato paesaggio delle paludi, coperte di nebbia, col quale ha inizio il film.

La macchina da presa conserva sempre la sua diabolica mobilità, e la ricostruzione di tutta una strada della periferia new-yorkese e, colle sue macchine, i suoi passanti, i motociclisti, la linea del tram, appositamente tracciata secondo le istruzioni stesse del regista, in modo

da inquadrare il suo percorso a secondo delle esigenze drammatiche della scena, un quadro che vibra di un realismo sconcertante.

Malgrado il suo lieto fine, *Sunrise,* culminante nei tentativi del marito che è spinto dalla passione fino al punto di voler disfarsi dalla moglie, *Sunrise* rimane un film essenzialmente tragico e amaro.

Purtroppo gli altri due film che Murnau gira in America, prima della sua evasione nei mari del Sud, sono sullo stesso livello di quei « divertissements » anonimi che, fra ogni altra sua fatica, girava anche in Germania.

The Four Devils, quinta versione del romanzo di Hermann Bang, imperniato sulla vicenda di due acrobati, ed ambientato nel pittoresco retroscena di un grande circo, anche se qua e là dimostra una certa scelta nella composizione di alcune scene, nelle quali Murnau ritorna, quasi per facilità, al simbolismo espressionistico, non va oltre il livello del corretto artigianato.

Lo stesso discorso va fatto anche per *City Girl,* film alquanto impersonale, di pretese sociali.

La personalità di Murnau, troppo variabile, bizzarra ed incostante, si orienta decisamente verso gli interessi dei produttori americani che tentano di spingere il regista ad una produzione decorosa ma puramente commerciale, e questo proprio quando e senza speranza, sfociante nell'angoscioso e fantomatico *Nosferatu,* nell'amaro e sarcastico *Der Letzte Mann* e nell'ambiguo *Tartuffe,* al quale è rimasto, forse contro la propria volontà, troppo attaccato. « Par un hasard heureux — scrive Arthur Rosenheimer Jr. — une société de production éphémère du nom de Cororart Synchrotone Pictures offrit à Flaherty l'occasion de rencontrer le réalisateur allemand F. W. Murnau ... Les deux hommes décidèrent de faire quelque chose ensemble et de leur collaboration naquit l'inoubliable *Tabu* ».

Partiti soli su un veliero, i due uomini si fermano a Tahiti a completare il loro soggetto, indi, per due lunghi anni, girano attraverso gli isolotti della Polinesia.

Tabu, all'infuori di quello che deve a Flaherty, che fu autore del soggetto, rimane almeno in parte opera di Murnau. Di un Murnau che, al contatto della natura vera, sembra perdere gran parte del suo rigorismo; non mancano nel film pezzi antologici ove il lirismo dell'artista prende il sopravvento e la sua macchina si sbizzarrisce attraverso folli scorribande al seguito delle canoe o dietro i ballerini, ma nell'insieme esso rimane alquanto diverso dalle opere precedenti del suo autore.

Sembra che, attraverso la patetica storia dei due amanti, polinesiani, perseguitati dall'ira degli dei e dal fanatismo degli uomini, Murnau ritrovi una sua istintiva purezza. E benchè questo suo ritorno alla natura rechi sempre l'impronta della sua inquietudine, certe scene,

certi aspetti dell'opera testimoniano la scoperta, appena iniziata, d'una certa serenità.

Per Murnau *Tabu* segna un rinnovamento, la scoperta d'un mondo nuovo, ma il regista oramai non potrà piú usufruirne. Al suo ritorno in America, dopo che il film debitamente sonorizzato è stato acquistato dalla Paramount, Murnau perisce in un banale incidente automobilistico.

* * *

L'opera di Murnau, proprio a causa della sua sconcertante complessità, è di quelle che difficilmente vengono giudicate nel loro giusto valore. Nettamente in anticipo sul suo tempo, troppo personale e denso di significati tuttora, non chiaramente individuabili, Murnau rimane come una delle figure piú avvincenti della storia del cinema.

Molto è stato scritto su di lui, e spesso i panegirici a lui dedicati sono apparsi causati piú da una eloquente buona volontà che da una sincera comprensione della sua opera; ma, almeno per noi, rimane unica e valida la conclusione di Lotte Eisner, per la quale egli appare l'uomo che « a créé les images les plus bouleversantes, les plus saisissantes de l'écran allemand », e fors'anche di tutto il cinema.

Giovanni Scognamillo

Bibliografia

ASTRUC, ALEXANDRE: *Le feu et la flamme,* in « Cahiers du Cinéma », n. 18, dicembre 1952.

BANDINI, BALDO e VIAZZI, GLAUCO: *Ragionamenti sulla scenografia,* Milano, Poligono, 1945.

BARDECHE, MAURICE e BRASILLACH, ROBERT: *Histoire du Cinéma,* André Martel, Paris, 1948.

CASTELLO, G. CESARE: *Festival retrospettivi e revisione critica,* in Bianco e Nero, 7, luglio 1951.

CLAIR, RENÉ: *Reflexions faites. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950,* Paris, Gallimard, 1951.

DOMARCHI, JEAN: *Présence de Murnau;* in « Cahiers du Cinéma », n. 21, marzo 1953.

EISNER, LOTTE H.: *L'écran démoniaque. Panorama du cinéma allemand,* Paris, André Bonne, 1952.

EISNER, LOTTE H.: *Aperçus sur le costume dans les films allemands,* in « La Revue du Cinéma », nn. 19-20, autunno 1949.

HUFF, THEODORE: *An Index to the films of F. W. Murnau,* Index Series, n. 15, « Sight and Sound », Londra, 1948.

MORI, PHIL.: *Il testamento di Murnau,* in « Bianco e Nero » n. 4, aprile 1951.

PASINETTI, FRANCESCO: *Un veliero bianco: storia di F. W. Murnau,* in « Cinema », 15 maggio 1939.
PASINETTI, FRANCESCO: *Mezzo secolo di cinema,* Poligono, Milano, 1946.
ROTELLAR, MANUEL: *Terrore sugli schermi,* in « Cinema », nn. 99/100, dicembre 1952.
SADOUL, GEORGES: *Histoire d'un Art: Le Cinéma des origines à nos jours,* Paris, Flammarion, 1949.
SCHERER, MAURICE: *La revanche de l'Occident. Tabou,* in « Cahiers du Cinéma », n. 21, Marzo 1953.
VERDONE, MARIO: *Gli intellettuali e il cinema,* Bianco e Nero Editore, Roma, 1952.
VINCENT, CARL: *Storia del cinema,* Milano, Garzanti, 1949.

Filmografia

Friedrich Wilhelm Plumpe è il vero nome di F. W. Murnau, nato a Sielefeld, in Westfalia, il 28 dicembre 1889. Studiò a Heidelberg, dove iniziò la sua attività nel campo dello spettacolo dirigendo commedie studentesche. Si laureò in filosofia a 24 anni, si dedicò alla storia dell'arte, e passò, dopo la sua permanenza in Heidelberg, nella scuola di Max Reinhardt, il regista austriaco che ebbe una influenza di primaria importanza nel cimena tedesco muto.

Reinhardt fu il primo dei registi teatrali che vide nella tecnica del cinema uno sviluppo per quello della regía teatrale, e i suoi palcoscenici girevoli, i suoi panorami circolanti, furono il vero e proprio ingresso della tecnica del film — della evoluzione « visuale » che esso imponeva — nello spettacolo da palcoscenico. Se per queste caratteristiche la regía di Reinhardt potrebbe avere un posto non trascurabile nella storia del cinema, per aver chiamato nello spettacolo gli elementi, si direbbe, cosmici, che soltanto il cinema ha naturalmente in sé, a Reinhardt, oltre questi meriti, possono attribuirsene molti altri. Come non ricordare, infatti, quegli artisti — molti dei quali attori-autori — che furono suoi allievi, accanto a Murnau? Werner Krauss e Conrad Veidt, (che poi troveremo in diversi film di Murnau), Lil Dagover, Paul Wegener (che iniziò, al pari di Murnau, la propria carriera come attore), Karl Grüne e Paul Leni, Joseph Schildkraut, Elizabeth Bergner, Hermann Thimig, Wilhelm Dieterle, Louise Rainer, Marlene Dietrich, Otto Preminger, Wladimir Sokolov, Leopoldine Konstantin, Michey Rooney e infine Lubitsch, che fu diretto anche da Reinhardt in *Amleto,* dove il futuro dirigente della Paramount faceva la parte del becchino, e in *Faust,* dove era Wagner.

A Max Reinhardt si deve, in gran parte, se teatro e cinema, in Germania, poterono influenzarsi e unirsi, non per una sterile imitazione di metodi, ma per un rigoglioso innesto di forze vive e di tecniche, il cui risultato positivo resta nell'opera di Lubitsch, nella regía scenica di Piscator, in quella cinematografica di Wegener e Murnau, infine in tutto il cinema espressionista tedesco.

Murnau pertecipò come attore a diversi spettacoli di Reinhardt, e in particolare al « Miracolo », che doveva essere portato anche sullo schermo dal regista austriaco.

Durante la prima guerra mondiale fu aviatore nell'esercito tedesco. Realizzò qualche film di propaganda e, dopo la guerra, tornò al palcoscenico, in Svizzera. Ma l'attività cinematografica l'aveva talmente interessato che accettò senza esitare l'invito di realizzare alcuni film per il produttore e attore Ernst Hofmann. Dal 1919 al 1923 diresse una dozzina di pellicole, la maggior parte delle quali sono di genere terrificante, come *Satanas,* o *La faccia di Giano* (*Dottor Jeckyll*), quando non si ispirano — come avvenne anche per Lubitsch — alle produzioni di Rein-

hardt (*Der Bucklige und die Tänzerin,* dalla pantomima « Sumurun »), cui bisogna riferire anche il più tardo *Faust.*

Nel 1926, l'anno di *Faust,* si trasferisce in America, dove realizza *Sunrise,* e firma un contratto con la Fox per cinque anni. Nel 1930 si incontra con Flaherty e si reca con lui nei Mari del Sud, col veliero « Bali », per girare *Tabu.* Al suo ritorno firma un contratto con la Paramount, ma perisce in un incidente automobilistico, l'11 marzo 1931, all'uscita del « Chinese Theatre » di Hollywood, dove aveva assistito alla « prima » di *Tabu.*

Tra i suoi principali e abituali collaboratori vanno ricordati gli scenaristi Carl Myer, Henrik Galeen, Hans Janowitz, Thea von Harbon, e Berthol Viertel (l'allievo che, unico, gli sarà vicino nel letto di morte), l'operatore Carl Freund, gli scenografi Herman Warm, Walter Röhrig e Robert Hertl, mentre ebbe per attori, fra gli altri, Conrad Veidt, Emil Jannings, Werner Krauss: quanto dire, dunque, tutta la parte più viva di tutto il cinema tedesco del dopoguerra.

Ecco, seguendo l'« Index » di Theodor Huff, l'elenco dei suoi film:

1919: *Der Knabe im Blau* (*Il ragazzo in blu*).
produttore: Ernst Hofmann - *protagonista*: Ernst Hofmann.

Satanas
produttore: Ernst Hofmann - *operatore*: Karl Freund - *interprete*: Conrad Veidt.

1920: *Der Bucklige und die Tänzerin* (*Il gobbo e la ballerina*).
produzione: Helios - *scenario*: Carl Mayer - *scenografia*: Robert Neppach - *protagonista*: Sacha Gura (Gina).

Der Januskopf (*La faccia di Giano*).
produzione: Lipow - *scenario di* Hans Janowitz *da « Dr. Jekyll and Mr. Hyde » di* R. L. Stevenson - *operatore*: Carl Weiss - *attori*: Conrad Veidt, Bela Lugosi, Margarete Schelegel.

1921: *Der Gang in die Nacht* (*Passeggiata nella notte*).
produzione: Lipow - *scenario*: Carl Mayer - *operatore*: Carl Weiss - *attori*: Olaf Fönss, Erna Morena, Conrad Veidt, Gudrun Brunn.

Schloss Vogelöd (*Il castello dei fantasmi*).
produzione: Decla - *scenario di* Carl Mayer *e* Berthold Viertel - *operatore*: Arno Wagner - *attori*: Paul Hartmann, Olga Tschechowa, Arnold Korff, Paul Bildt.

Sehnsucht (*Bramosia*).
produzione: Mosch - *operatore*: Carl Hoffmann - *attori*: Conrad Veidt, Eugen Klöpfer, Gussy Holl.

1922: *Marizza, Gennant die Schmuggler-Madonna* (*Marizza, la Madonna dei contrabbandieri*).
produttore: Helios - *attori*: Tzwetta Tatschewa, Hans Heinz von Twardowski, Adele Sandrock.

Der Brennende Acker (*La terra ardente*).
produzione: Goron-Deuling - *scenario*: Thea Harbou, Willy Haas *e* Arthur Rosen - *scenografia*: Rochus Gliese - *operatori*: Karl Freund *e* Fritz Arno Wagner - *attori*: Werner Krauss, Eugen Klöpfer, Wladimir Gaidarow, Eduard von Winterstein, Lya de Putti.

Nosferatu, eine Symphonies des Grauens (*Nosferatu, una sinfonia del terrore*).
produzione: Prana - *scenario di* Henrik Galeen *dal racconto «Dracula» di* Bram Stocker - *operatore*: Fritz Arno Wagner - *scenografia*: Albin Grau - *protagonista*: Max Schreck.

Phantom (*Fantasma*).
produzione: Decla - *scenario*: Thea von Harbou *e* Hans von Twardowski *dal racconto di* Gerhardt Hauptmann - *operatori*: Àlex Graatkjär *e* Theophan Ouchakoff - *scenografia*: Hermann Warm *e* Erich Czerwonski - *musica*: Leo Spiess - *costumi*: Vally Reinecke - *attori*: Alfred Abel, Frieda Richard, Aud Egede Nissen, H. H. von Twardowski, Karl Ettlinger, Lil Dagover, Lya de Putti.

1923: *Austreibung* (*Espulsione*).
produzione: Decla - *scenario*: Thea von Harbou *da un racconto di* Hauptmann - *operatore*: Karl Freund - *scenografia*: Rochus Gliese *e* Erich Czerwonski - *attori*: Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen, William Dieterle, Lucie Mannheim, Ilka Gruning.

Die Finanzen des Grossherzogs (*Le finanze del Granduca*).
produzione: Ufa - *scenario di* Thea von Harbou *dal racconto di* Franz Heller - *operatori*: Karl Freund *e* Franz Planer - *scenografia*: Rochus Gliese *e* Erich Czerwonski - *attori*: Harry Liedtke, Mady Christians, Alfred Abel.

Der letzte Mann (*L'ultimo uomo*).
produzione: Ufa - *scenario*: Carl Mayer - *scenografia*: Robert Hertl *e* Walter Röhrig - *operatore*: Karl Freund - *protagonista*: Emil Jannings.

1925: *Tartuffe.*
produzione: Ufa - *scenario*: Carl Mayer, *da Molière* - *operatore*: Karl Freund - *scenografia*: Walter Röhrig *e* Robert Hertl - *attori*: Emil Jannings, Lil Dagover, Werner Krauss.

1926: *Faust.*
produzione: Ufa - *scenario di* Hans Kyser, *da Goethe, Marlowe e altre saghe popolari tedesche* - *didascalie di* Gerhart Hauptmann - *operatore*: Carl Hofmann - *scenografia e costumi* di Walter Röhring e Robert Hertl - *attori*: Gosta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Marguerite), Yvette Guilbert, William Dieterle, Frieda Richard.

1927: *Sunrise* (*Aurora*).
produzione: Fox - *scenario di* Carl Mayer *da* Hermann Sudermann - *operatori*: Charles Rosher *e* Karl Struss - *scenografia*: Rochus Gliese - *attori*: George O'Brien, Janet Gaynor.

1928: *Four Devils* (*Quattro diavoli*).
produzione: Fox - *scenario*: Carl Mayer, Berthold Viertel *e* Marion Orth, *da un racconto di* Herman Bang - *operatori*: Ernest Palmer *e* L. W. O'Connell - *dialoghi*: George Middleton - *attori*: J. F. MacDonald, Anders Randolf, Claire McDowell, Charles Morton, Janet Gaynor, Barry Norton, Nancy Drexel.

1929: *Our Daily Bread* (*Nostro pane quotidiano*).
produzione: Fox - *scenario di* Berthold Viertel *e* Marion Orth *da «The*

Mud Turtle » *di* Elliott Lester - *operatore*: Ernest Palmer - *attori*: Charles Farrell, Mary Duncan, David Torrence.

1931: *Tabu.*
produzione Murnau-Elaherty - *distribuzione*: Paramount - *scenario di* Robert Flaherty - *co-regia*: Robert Flaherty - *operatore*: Floyd Crosby - *co-operatore*: Flaherty - *attori*: Reri (Anna Chevalier) e Matahi - *musica*: Hugo Riesenfeld.

* * *

John Ford, rivoluzione "nel" cattolicesimo

... They slander thee sorely, who say hay vows are frail
Hadst thou been a false one, thy chek had look'd less pale!
They say too, so long thou hast worn those lingering chains;
that deep in thy heart they have printed their servile stains —
Oh! foul is the slander — no chain could that soul subdue —
Where shineth thy spirit, there liberty shineth too!

(Thomas Moore: « *The Irish peasant to his mistress* », *in* « *Irish Melodies* »).

Ortodossia come dramma della coscienza

Ove è lo spirito del Signore, v'è pure la libertà.
S. Paolo II Cor., III, 17

Nel suo piú recente film *The Sun shines bright* (*Il sole splende alto,* 1953) John Ford mette in bocca al protagonista, svolgendo a suo modo i termini di una « intuizione mistica », l'episodio evangelico dell'adultera. Svolgendolo e interpretandolo per bocca di un attore, egli sente come l'impellente bisogno di spiegare, a se stesso e agli altri, il motivo centrale su cui è basata l'intera sua opera di regista di cinema, almeno da una ventina d'anni a questa parte.

In quanto la figura del giudice Priest di *The Sun shines bright* sta a rappresentare, a veder mio, appunto il felice e placato coronamento di una concezione e realizzazione drammatica a cui Ford, come uomo e come artista, non sfuggì mai, preferendo abbandonarsi ad essa

ora con passionale emotività, ora con stringato fervore, ora — come nelle sue cose piú vicine — con un fremito di passione divenuto quasi un ricordo di passata baldanza, ma che invecchiamento certo non sta a significare, piuttosto superamento e saggezza, nitida e chiara visione delle cose.

Sarebbe forse alquanto retorico dire che Ford vede le cose stando dal di fuori, e magari un poco piú in alto? Inesatto, no di certo. E in questo, mi pare, è il segno piú certo della sua complessa personalità artistica, della sua ormai raggiunta maturità; maturità, intento, della « coscienza dell'uomo », piú che altro. E mi spiego: i due ultimi film di Ford giunti da noi, *The Quiet Man* (*Un uomo tranquillo,* 1952) e *The Sun shines bright* sono, piú di tutti gli altri, due film « commossi » (e non « commoventi », se non per derivazione), risultando da ciò una intensa partecipazione dell'animo dell'artista agli eventi e ai personaggi, e nello stesso tempo un « distacco », direi fisico (spaziale o temporale), da quegli stessi eventi che, altrimenti, rischierebbero di scadere in retorica sentimentalistica. L'elemento caricaturale, quello affettivo, rappresentano — di volta in volta — i motivi pei quali Ford non permette a se stesso di lasciarsi prendere alla gola dalla commozione. Discorso non nuovo, mi si dirà. Non potrei che ammetterlo dato che di « trovate » del genere è costellato l'intero firmamento fordiano.

Ma questi stessi elementi acquistano tutto un particolare sapore quando si consideri che essi non sono soltanto una « liberazione » intesa in senso spicciolo (cioè piú illusoriamente scenica), ma uno dei « mezzi » usati dal regista per raggiungere il suo scopo di edificazione umana. Mezzi, peraltro, di così pregnante significato e carica emozionale, da potersi identificare sovente con la medesima concezione poetica dell'artista, con la solerte coscienza dell'uomo.

Il giudice Priest è un sudista? Non saprei: certo che è colorito da svariati attributi che potrebbero valergli tale qualifica. E non solo perché indossa la giubba grigia, suona la tromba con la quale intona « Dixie », o ruba le bandiere ai nordisti; ma anche perché fa l'esatto contrario di tutte queste cose, cioé parla degli « Stati Uniti d'America », desidera e tenta di essere rieletto, e via discorrendo. Ma — e qui il discorso umano pronunciato da Ford si allarga prodigiosamente — il sudista non è piú tale se parli di solidarietà umana, se in qualche modo si riconosca partecipe d'una « tragedia », se di una favola vecchia quanto il mondo (la stola o la giubba grigia?) sappia cogliere l'interiore segreto, ch'è segreto — perché non dirlo? — di pietà e di amore. Sudista? Ma che vuol dire questo termine? Il vecchio « dulce et decorum est pro patria mori » ne esce, in tal modo, colorito da una strana, soffusa, dolcissima luce interiore. In quanto essere vivente, l'uomo ha il diritto di avere la sua bandiera. Per cui morire magari;

o cantare « Dixie », a squarcia gola. Sono sempre i miti, in definitiva, che hanno fatto la vita e l'arte. E attraverso i miti l'uomo riesce a scoprire se stesso.

La scoperta dell'uomo-Ford, attraverso i suoi film (innumerevoli miti!), non è, a prima vista una scoperta sensazionale. Lo sarà soltanto in un secondo momento, col ripensamento, e a patto di non confondere (perlomeno nelle sue opere fondamentali) il suo genuino amore per la « tradizione » con un « conformismo » che non gli è abituale se non in opere deteriori.

Parrà forse strano: ma se per Ford si può parlare di « anticonformismo » esso si attua nel momento stesso in cui certi incontrovertibili « richiami » fanno udire la loro voce, una voce — direi — che non ammette repliche di sorta, ch'è concreta e vivida come il fluire stesso dell'esistenza, e al tempo è al di sopra di essa; voce di prostitute che sono anzitutto « donne », urlà di indiani e scalpitar di cavalli, duelli all'americana e nostalgie di lande irlandesi; una voce altrettanto cara e inevitabile, che sa assumere atteggiamenti corali perfettamenti convincenti solo in quanto emanazione di una forte convinzione interna. Ford dommatico? Certo. Credo sia pressoché impossibile trovare, in uno qualsiasi dei film di John Ford, sia pur un motivo di « cattolicesimo a modo suo ». Il cattolico, apostolico, romano Ford attuerà forse a suo modo la rivoluzione « nel » cattolicesimo. E la riforma (sia pure su di un piano artistico, nel senso cioé di una legittima evoluzione dello spirito) non significherà per lui mai più dell'affermazione di una « fede » in cui è lecito credere.

Resta chiaro, con questo, che anche quando si parla di « conformismo » fordiano in senso estetico (o più strettamente figurativo), si soggiace a un evidente errore di valutazione dello stesso dato artistico, vedendolo e giudicandolo « in sé », e non quale espressione figúrata di un « dramma della coscienza » che continuamente si propone e chiede una soluzione. Che poi Ford offra questa soluzione sul piano ortodosso, è un fatto che dipende unicamente dalla sua personalità. E', ancora, l'uomo — Ford che parla attraverso le oleografiche scenografie di *The Quiet Man,* come già lo aveva fatto — poniamo — con le atmosfere di *The Informer, Stagecoach, Long Voyage Home* o *My Darling Clementine.* Film, quelli citati, che hanno tutti un diverso valore, ma che rispondono a un unico comun denominatore: unità poetica in quanto diretta filiazione di una coscienza ortodossa. Si potrà infine parlare per Ford, come per qualsiasi artista, di opere più o meno riuscite: e l'estimazione ne risulterà puramente contigente e momentanea. Ma ove si lanci un istante lo sguardo dietro la facciata, si riconoscerà il segno di una coscienza che non deflette.

L'arte intesa come fatto religioso? Non so. Mi azzarderei a parlare,

piuttosto, di religione nell'arte. Un'arte intesa, nel senso piú vitale, come strumento della fede.

Strumento che in mano al cattolico oriundo irlandese John Ford sa acquistare insospettate gamme di progressiva vitalità, d'interno dinamismo.

« E' difficile dire che cosa soprattutto si possa esprimere da questi racconti talvolta, anzi spesso, avventurosi come pretesto. Direi ch'è un sentimento religioso della vita: squarci di eterno nel tempo e di infinito nello spazio ci fanno sicuri della presenza del divino nel mondo. Ford è matematicamente certo della esistenza di Dio, sebbene lo faccia dire pochissimo dai suoi personaggi. Come esistono il padre e la madre così esiste il Signore e il problema è semplice: o amarlo e obbedirgli, o andare contro la sua volontà ... Battono le infelicità sulle spalle di uomini miti e forti come angeli; e la morte è triste, ma è affettuosa come la vita ». (Luigi Vecchi, Racconto e poesia in John Ford, Nuova Stoa, n. I, gennaio 1948).

E andrei più oltre: è pressoché impossibile non notare, specialmente di fronte a certi film di Ford, che la sua fede ha un fondamento ben preciso, che il suo Dio porta il nome di Gesù Cristo.

Ed è pur vero che Ford, impastoiato di cattolicesimo fino alla cima dei capelli, non pronunci mai il nome di Dio invano. E' chiaro: non è per lui il cattolicesimo questione di forma bensì di sostanza ,ed espressione concreta della sua fede sono parole e gesti, atteggiamenti e situazioni, tradizioni e liturgie.

E di tutto questo mondo fordiano, dei suoi significati ed influenze sulla storia del cinema e — in parte — su quella dell'arte e dell'umanità, parlerò più innanzi. Mi sta a cuore concludere questa premessa a Ford con una affermazione secondo la quale se di rivoluzione cattolica in Ford si può parlare, essa è strettamente concepita ed attuata nell'ambito dello stesso cattolicesimo — ove il dramma della coscienza venga inteso in chiave di perfetta ortodossia. Ci sono delle discordanze, è vero, nell'opera di John Ford: il che potrà imputarsi ,semmai, a una maggiore o minore foga inventiva e d'ispirazione, e — perchè no? — a dei rilassamenti, a degli addormentamenti della coscienza.

Ma — ed è qui il segno del cattolicesimo progressivo di Ford — il segno certo di questa, diciamo, « attualità » fordiana, del suo « anticonformismo nel cattolicesimo », delle sue riserve spirituali e delle sue possibilità innovatorie può essere riassunto in quanto detto da Jean George Auriol in una sua lettera a Ford pubblicata dalla « Revue du cinéma »: « ... Dopo Bret Harte, nessun altro che voi ha meglio saputo cantare la canzone epica, rauca e sentimentale di quell'ovest (la lettera fu scritta al tempo di *My Darling Clementine,* e può essere adattata alla maggior parte della produzione di Ford) dove la rozzezza è

temperata dall'amicizia, tra compagni differenti che la fatalità armonizza; dove l'amore di un ragazzo per una ragazza (lucente di purezza e con lo straccio dell'argenteria in mano) ricorda, nella durezza d'una esistenza alla mercè d'un colpo di pistola, che rimane un aspetto delicato del mondo per il quale vale la pena di farsi pacifici e buoni. E' una trappola della natura, lo si sa, ma un buon cristiano come voi non si rivolta contro questa legge preferibile alla tirannia dei carnivori ».

Tre segreti

> *Máscia* — Senti la banda, come suona! Ci lasciano, uno se n'è andato davvero, per sempre, noi restiamo sole, a ricominciare la vita ... Bisogna vivere ... Bisogna vivere ...
> *Irìna* — Si saprà un giorno, il perchè di tutto questo; il perchè di tante sofferenze ... non ci saranno più misteri, un giorno, ma intanto, bisogna vivere ... lavorare, e poi lavorare!
> *Olga* — Com'è allegra, vivace, la musica, e come si ha voglia di vivere!
>
> (Anton Cecov - *Le tre sorelle,* A. IV)

Non mi pare affatto astratto un parallelo Cecov-Ford: e non soltanto nella più normale accezione per la quale i due artisti (più conseguente e rispettoso di sé il primo, meno il secondo, ma questo ha poi tanta importanza?) tendono indiscutibilmente alla ricerca di ciò che può essere chiamato con varii nomi e che, da che mondo è mondo, costituisce l'oggetto dell'espressione artistica, la perenne ricerca dello spirito: la verità, la felicità, l'interiore equilibrio, la « misura della coscienza *nello stile* ». Ma, soprattutto, perchè nell'intera opera di Anton Pavlovic Cecov mi è capitato — invero piuttosto recentemente, e soprattutto ne « Le tre sorelle » — di scoprire l'attuarsi di tre momenti, tre gradazioni spirituali , che costituiscono anche il sottostrato più certo dell'opera poeticamente valevole del regista John Ford. Intendiamoci, attuando questo parallelo non è certo mia intenzione scoprire quali siano state le intenzioni, i fini, e le stesse risultanze estetiche dei due artisti in questione. Anzi, dirò meglio, non si tratta di un parallelo, ma di una « constatazione di fatto »: la quale, potrà non avere forse la medesima validità in senso assoluto (troppo diverse, e distansiate nel tempo e nell'ambiente, sono difatti le due personalità); dando però agio a Cecov e Ford d'incontrarsi sul terreno neutro delle fraternità ideali.

Laddove, è fuor di dubbio, delle « Tre sorelle », Mascia sta a rap-

presentare il motivo iniziale di una disperata, angosciata é sommessa « solitudine ». C'è, nel personaggio, il dramma di una inespressa « incomunicabilità » che, mi pare, abbia molti punti di contatto con il Gypo Nolan di *The Informer* (*Il traditore,* 1935), con il Ringo e la Dallas di *Stagecoach* (*Ombe rosse,* 1939), con il Doc Hollyday di *My Darling Clementine* (*Sfida infernale,* 1946), e via discorrendo. Nel racconto « Il reparto n. 6 » Cecov mette in bocca al pazzo: « Verranno tempi migliori!, che voi non siete degno di vedere, che io non vedrò, ma che qualche mio pronipote arriverà a vedere! » E il dottore, Andrèi Efímíc Ràghin: « Sì, non ci saranno più carceri e manicomi, ma la sostanza delle cose non cambierà, le leggi della natura resteranno sempre le stesse. Gli uomini si ammaleranno, invecchieranno e morranno allo stesso modo che adesso ... ».

In Cecov gli altri due motivi, rappresentati in « Tre sorelle » dai personaggi di Irina e di Olga, si fondono in intuizione poetica delle più genuine: solitudine, solidarietà ,speranza. E ,sù tutto, un'ansia di vita ch'è l'espressione di tutte tre queste cose insieme, segreta angoscia, amara rinunçia, malattia di una vita peraltro amata; intuizione, forse, d'una esistenza migliore ,ma tutto è lasciato in sospeso ... Per quelli che verranno? Può darsi. Ma lo stesso Cecov, certo, dà una risposta all'interrogativo dell'esistenza. Anche lui, grande artista, è — a suo modo — vittima dell'Eterno. « ... L'umanità non s'è occupata d'altro, finora, che di guerre, di invasioni e di vittorie; tutte queste cose oggi non esistono più e hanno lasciato un gran vuoto ... (Anton Cecov, « Le Tre sorelle », A IV).

In questo stesso « vuoto » vedo inserirsi John Ford, apportando una diversa concezione della vita, una diversa tonalità d'ispirazione poetica. « ... è un contenuto esigente, qualcosa che ha preso coscienza di sé, che ha memoria di una vita e ne pretende ancora. Non è un motivo schematico lungo il quale gli attori si rincorreranno prendendosi a pistolettate. E' invece « quello schema » che improvvisamente resiste, e non vuol essere trattato schematicamente, dal di fuori. Da tale sua resistenza nasce subito « qualcosa di piú » ... Intanto, senza ombra di simboli, si svolge tutta la vita » (Roberto Rebora, Umanità di personaggi sulla traballante diligenza, Cinema, Nuova serie, vol. IV, fasc. 50, 15 novembre 1950).

Solitudine, dicevo dianzi, tragedia dell'incomunicabilità: eroe solitario ed amaro Gypo Nolan, e poi Ringo e Dallas, e Doc Holliday ... E Sean Thornton? E il giudice Priest? Ecco il punto: ancora una volta, in Ford, i tre motivi si confondono, in quanto rappresentanti di un'esigenza spirituale che, comprendendoli, li trascende. Direi che è sempre la Grazia che, vuoi o non vuoi, parla per bocca dell'uomo Ford e ad essa lo costringe, e lo determina. E Ford soggiace: per la sem-

plice ragione che si è accorto che, solo in essa, può attuarsi — per l'uomo — completa libertà. Alcune volte cade: come in *Three Godfathers* (*In nome di Dio,* 1948) scambiando coi termini del pietismo la sostanza poetica, divina ed umana, della sua fede. Ma sono questi dei casi-limite: il prenderli in considerazione assomiglierebbe troppo all'amore per la vana polemica.

« Come una sorta di peccato originale grava sugli uomini. Si veda a questo proposito il motivo ricorrente della prostituta. L'amante di Doc Holliday, Dallas, la sua copia minore di *Wagonmasters* (*La Carovana dei mormoni,* 1950), la donna di Gypo Nolan, fino a quelle che salgono a bordo del Grercain per una notte di baldoria o quella che attende i marinai (il film è sempre *The Long Voyage Home,* 1940) per farli bere e derubarli nella taverna sul porto: in ognuna di esse è un fondo di bontà e di purezza. Quando Ringo Kid in *Stagecoach* racconta: « Io ero un bravo ragazzo finché non successe qualcosa che ha turbato la mia esistenza », Dallas osserva: « Già. Succede sempre qualcosa ». Per ognuna di esse è successo sempre qualcosa superiore alle loro forze, ma non per questo cessa la speranza, la ricerca di comprensione e la coscienza della propria natura. Nel loro caso limite, Ford postula dialetticamente il suo atto di fede ... » (« Festival di John Ford », Schede informative dell'U.N.U.R.I. a cura di Marco Leto).

Osserviamolo, dunque, un po' da vicino, questo « mondo poetico » di John Ford, cerchiamo di scoprire questi suoi « tre segreti » che, in fin de' conti sono uno solo, tanto strettamenti connessi, concomitanti e conseguenziali nella luce di un'unica realtà drammatica.

Primo motivo, la solitudine. Si potrebbe idealmente cominciare ricordando l'amaro clima di *The Informer* dove, comunque, « il finale (del resto, scrupolosamente ricalcato sul romanzo di Liam O' Flaherty) solleva la tragedia a un'altezza di bontà e di serenità cristiana ... il povero « traditore » ritrova, nel perdono della madre della sua vittima, la pace che ha vanamente inseguito dopo il tradimento » (Mario Pretti, *Le due Irlande di Ford,* Rassegna del Film, A. II, n° 12, marzo 1953). E', forse questo, il motivo artisticamente piú valido dei film di Ford: Ringo Kid vive e sogna la sua vendetta perché sorretto da una interiore certezza di giustizia che la vita stessa, attraverso il suo dolore, gli ha insegnato; Sean Thornton non potrebbe essere un « uomo tranquillo » se non avesse, anche involontariamente (vedi l'interpretazione ortodossa del senso della colpa), ucciso.

Il fascino segreto della figura di Dallas, della stessa Marie Kate è tutto qui: in una cosa, semplice e complessa, qual'è il ritmo dell'esistenza.

Gli eroi fordiani non sono mai soli: per estinguere le loro colpe, i loro peccati, la stessa loro sete di gioia, hanno bisogno di vivere con

gli altri, in mezzo agli altri. Il secondo momento, quello della solidarietà, si affaccia: ed è altrettanto inevitabile che il primo, è sempre il segno della Volontà che si attua. Siano le taverne fumose o i vicoli frequentati dalla varia umanità di *The Informer,* siano gli universali drammi interiori dei viaggiatori della fantomatica diligenza sperduta in una prateria troppo grande e, forse, troppo piccola per contenerla (*Stagecoach*), siano gli spericolati avventurieri o le sapide, calorose e accalorate danze (tutti insieme devono essere, per poter udire meglio le campane del Signore!) di *My Darling Clementine;* siano infine i soldati di *Fort Apache* (1948), *She wore a yellow ribbon* (*I cavalieri del Nord-Ovest,* 1949), *Rio Grande* (*Rio Bravo,* 1950); per giungere alle risse alternate alle nostalgiche canzoni di *The Quiet Mann,* o all'intero paese (negri inclusi) che segue il funerale della prostituta a Farfield, Kentucky (*The Sun shines bright*). Mi si chiederà forse se questo senso dell'umana solidarietà che anima i film di Ford, non sia forse alcunché di astratto, non denunci una mancanza di « realismo » nel creatore di atmosfere del genere. Ebbene, sarei d'accordo a patto che mi si dica che cosa esattamente si voglia intendere per realismo. Non certo la fotografia della realtà, penso. Dunque? Non sarà piuttosto, realismo, la facoltà interpretativa della realtà stessa, adeguata ed adattata dalla personalità dell'artista? In definitiva, c'è possibilità di realismo dove non c'è poesia?

Il panorama umano e poetico dell'opera di John Ford si allarga: siamo al terzo « momento », quello della speranza. Olga, nel quarto atto di *Tre sorelle,* nella battuta finale del dramma cecoviano, esclama: « Oh, sorelle care, non è finita, la nostra vita! Vivremo! La banda suona allegra, festosa, e sembra che da un momento all'altro sapremo perché viviamo, perché soffriamo ... Poterlo sapere, poterlo sapere! ».

Suggerimento? Intuizione? Risposta? Credo si tratti di tutte e tre le cose insieme. In quanto, è ovvio, in ogni creatura umana esiste il desiderio, l'inconscio bisogno di una vita migliore. Se poi, questa vita, sia di questa terra, è un'altro paio di maniche. L'importante è vivere questa, « nella speranza ».

Non c'è personaggio fordiano che di questa speranza sia defraudato. Gypo Nolan, il bruto, muore pentito e con le braccia in croce; Ringo e Dallas partono insieme verso un'esistenza migliore; Sean Thornton, cingendo la vita della moglie, si avvia verso la sua casetta; il giudice Priest viene rieletto.

Apologia del « lieto fine »? Non direi. Si tratta di una logica conclusione dell'esistenza di personaggi che sono vissuti sotto il perenne controllo, l'influenza di un Destino piú grande di loro. Come dice

la preghiera? « Che Dio li accolga nel suo paradiso ». Ebbene, è questo il premio che il Destino loro riserva.

Ci sarebbe, a questo proposito, da considerare fino a qual punto Ford dimostri coerenza estetica, quanto cioè i suoi « finali » non sappiano, inevitabilmente, di « aggiunto ». Ad onor del vero questo talvolta avviene: o, come in *The Long Voyage Home,* la risoluzione è troppo facile, semplicistica; lascia un po' il tempo che trova.

Ma ove si consideri, nella grande quadrilogia fordiana che, partendo da *The Informer,* abbraccia — in crescendo, e attraverso l'espressione di diversi motivi — *Stagecoach, My Darling Clementine* (pur con certe riserve, quali accenna Fausto Montesanti in un suo articolo su « Cinema »: « La levigata avvenenza di Linda Darnell in *My Darling Clementine,* ad esempio, è in fondo la tipica debolezza di un film, da annoverarsi peraltro tra le cose piú ispirate di John Ford ... ») [1]. *The Quiet Man* e *The Sun shines bright* (quanto in questo film vi sia di artisticamente realizzato, e quale sia la sua specifica importanza, vedremo piú oltre); ove si consideri, dicevo la che la « coerenza estetica » del regista John Ford parte, ancor prima che da una sollecitazione dell'intelligenza, da una profonda e intima esigenza spirituale ed intuitiva (dalla quale, certo, l'intelligenza non va esclusa, ma solo intesa quale fatto di derivazione o, meglio, di « obbedienza »); si vedrà come i tre momenti di questa particolarissima ispirazione fordiana vadano presi in blocco, come diretta conseguenza l'uno dell'altro, principio e fine di una univoca esigenza creativa, narrativa e spettacolare. E ritengo ovvio soffermarsi ancòra su gli « alti e bassi » di questo modo d'ispirazione.

Basterà infine notare come i termini della « rivoluzione » (o « evoluzione ») cattolica in Ford siano compresi nell'attuarsi di questa « maniera »: e che altro infatti potrebbero significare « solitudine », « solidarietà » (vedi le intuizioni sociali e il preciso « senso della famiglia » di *The Grapes of Wrath, Furore,* 1940) e « speranza » se non il segno di una concezione cristiana che si evolve e ritrova, nei termini esatti della fede, la ragione prima della propria sussistenza?

Sotto questa luce l'iniziale parallelo Cecov-Ford (insisterei ancora sulla netta diversità qualitativa delle due personalità) si delinea e si precisa in un genere d'intenzionalità che, riconoscendo ai due artisti una esatta corrispondenza su di un piano di sensibilità, se ne differenzia però quanto a risoluzioni. Non sarò certo io a dire che Cecov detta risoluzione non abbia trovata: ogni artista (e in questo caso è evidente trattarsi di un « grande artista ») attua, nel momento stesso

---

(1) F. Montesanti: *Il tallone di Achille,* Cinema, Vol. III, fasc. 34, 15 marzo 1950.

in cui « conosce », un risveglio della stessa conoscenza che lo porta ad esprimere cose universalmente valide; certo è comunque che, alla medesima guisa, Ford ci offre una risultanza ben chiara della sua concezione dell'esistenza e del dramma. Pone di fronte alla coscienza umana, da quando ha cominciato a fare del cinema, la soluzione di un enigma che non potrà essere risolto se non adeguandosi — in umiltà — alla chiave che egli stesso (o il Destino, o Dio?) ci offre.

Tranquillità come saggezza.

The girdle of Brigid about me!
The cloak of Mary under my head!
Come, Young Michael, the Archangel and take my
[hand!

(ninna-nanna irlandese)

Il giorno di S. Lucy, nel 1925, Donn Byrne scriveva nella prefazione al suo romanzo *The Hangman's House* (*La casa del boia*): « So- « Sono sicuro che nessuna razza nutre per la sua patria un amore intenso come quello che noi irlandesi nutriamo per la nostra. Piú che amore è passione. Non ne facciamo un mistero e la gente ci irride ed esclama, con un sogghigno che non depone bene della loro educazione: « Perché non ve ne ritornate in Irlanda, allora? »... Le nostre memorie dolci e semplici sopravvivono, ricordiamo il ballo della caccia, o i balletti all'aperto, al crocevia. Nulla vi fu mai di tanto gaio, mai alcuna musica fu piú dolce ... ».

E Sean Thornton, schietto irlandese, che altro può fare se non ritornarsene ad Innisfree? Le verdi colline, il paesaggio rupestre, un clima idillico e favoloso ... Acquiescenza, dunque? Direi di no. Il fordiano « uomo tranquillo » si ritira a vita privata per qualcosa di piú che trovare la pace. E' ben chiaro, in tutto il film, che egli cerca invece di trovare la necessaria « misura » delle sue forze, una sorta d'interiore equilibrio che gli derivi, innanzitutto, dalla coscienza che — se vuole — può non rinunciare alla lotta. Rinchiudere quindi il significato di questo film di Ford ai « tenerissimi affetti » e alla « serenissima ballata in cui l'amore, la famiglia, la campagna, i giuochi sportivi e le risse hanno trovato ognuno il suo esatto tono poetico » (G. L. Rondi: *Il Tempo* di Roma, 1 novembre 1952) mi pare voglia limitarsi a guardare a quegli aspetti esteriori del film che ne potrebbero fare — al piú, e come ho sentito da varie parti — un « delizioso boz-

zetto » e non — quale *The Quiet Man* realmente è — un'opera di vasta portata umana e, nei limiti di Ford, di alta poesia.

Dunque Sean Thornton trova tra l'altro, in Irlanda, anche l'amore. E non a caso, certo, il regista ha voluto mettere i puntini sulle *i* alla « concretezza » di questo amore, personificato dai rossi capelli dell'attrice Maureen O'Hara in maniera terribilmente evidente, passionale e lirica. Non a caso il suo discorso parte dalla accettazione, a priori, di personaggi « vivi » (in quanto « tradizionali »), dalla energica grazia di Marie Kate all'arguzia pensosa di Michaeleen Flynn alla picaresca virulenza di Will Danaher. Il mondo è una famiglia? Il cattolico Ford non fa che accettare questo stato di fatto. Ed incidere, si badi, « in esso » senza mai osare di oltrepassare certi limiti impostigli, perché no?, dalla sua fede. In questo senso assistiamo al fatto, misterioso e inspiegabile, pel quale certe apparenti banalità (la sequenza del primo bacio — la donna con i capelli al vento —, il ramo e la pioggia nel cimitero, ecc.) non hanno piú nulla di convenzionale qualora le si osservi (ed è questo il loro unico, piú pregnante valore) dallo stesso angolo visuale da cui le ha considerate il regista, vale a dire come semplici dati di fatto. Basterà del resto fermarsi a considerare un momento cosa voglia dire « cattolicesimo », nel senso di forza positivamente operante nell'ambito della storia e delle azioni degli uomini; e che questo cattolicesimo — nella fattispecie — è di pura marca irlandese, vale a dire « tradizionalista » ma diametralmente opposto a ogni forma di « conformismo » (si aggiunga ad esso l'aggettivo « statunitense », oppore no); basterà anche considerare che la religione cattolica, per dirla ancora con S. Paolo, ammette « la libertà laddove è lo Spirito del Signore », per riconoscere alla più riuscita opera fordiana un carattere di profonda « attualità » ed « originalità », derivatagli anzitutto dal proporre alla propria coscienza gli eterni, immutabili problemi dello spirito umano.

Starei per dire di piú: Sean Thornton è, in definitiva, uno dei tormentati e problematici caratteri umani del nostro tempo. Solo che il regista, diciamolo, non è limitato al punto da racchiudere i problemi del suo eroe entro le inutili dialettiche interne care agli esistenzialisti. Ford non conosce Sartre o, se lo conosce, la sua influenza non lo ha nemmeno sfiorato. Da artista pienamente cosciente delle proprie possibilità egli, dell'esistenzialismo, ha accettato il « dato » non certo il « contenuto ». Ciò che, in fin de' conti, è una scoperta positiva dell'esistenzialismo: l'uomo esiste, soffre e gioisce, magari muore. E va bene: ma, per non apparir predicatorio, il resto ognuno deve deciderlo da sé.

Sean Thornton si è deciso per la vita idillica e agreste. Solo che il « suo » mondo, i problemi che deve risolvere non si limitano a que-

sto: egli li aveva da prima, li avrà anche dopo. Si sposa, è vero, raggiunge la saggezza e una perfetta intesa con sua moglie: ma è forse Ford a dirci che continuerà sempre così?

No certo. Preferisce lasciare, in perfetta armonia coi suoi rissosi irlandesi, il conto in sospeso: del resto, Sean Thornton è divenuto ormai abbastanza saggio da comprendere che non deve e non può fermare la « vita ». Così si allontana, col braccio attorno alla vita della moglie, verso la casetta: là dove, è chiaro, la vita lo aspetta per ricominciare. Senza pretendere di fare inutili accostamenti, direi che l'immagine del piccolo Charlot che si allontana per le strade o per i viottoli, eterno pellegrino incontro ai suoi problemi, deve essere stata presente a Ford per questo suo finale. Comunque, il senso è press'a poco lo stesso. Tantopiú che, come in Chaplin (ed anche se non in possesso della sua stessa strapotente personalità), l'eroe fordiano ha ritrovato il suo equilibrio, una sorta di superiore « saggezza » nella tranquillità dello spirito, ed è quindi fornito degli strumenti adatti per vivere la sua vita. Parlare, dunque, di « bozzetto » per questo film di Ford, sarebbe in sostanza come voler sminuire l'importanza della poesia lirica: dire, in definitiva, che Saffo ci ha dato delle poesie graziose. Mentre Omero ... Oh, no! Omero, Saffo, Pindaro, Anacreonte: tutti sulla stessa linea. E, se ci sia possibilità di discriminazione, sarà questa sulla singola personalità di ognuno, non certo in base ad un'indagine qualitativa (in senso di capacità di diffusione, intendimento, od altro) delle opere di costoro.

Per ritornare a Ford: certo, *The Quiet Man* può rilevare, qua e là, delle pecche, degli abbassamenti di tono. Ciò si deve, soprattutto, al prorompere di quella *verve* appassionata che spinge il regista a « caratterizzare » il piú possibile situazioni e personaggi. Una sua mania, a volte felicissima a volte meno, che del resto gli conoscevamo assai bene, per tanti suoi film precedenti.

Ma questo è riscattato dalla perfetta armonia ed unità delle sequenze d'amore: inno purissimo e denso di significati tanto naturali e primigenî da librarsi, come un miracolo, tra cielo e terra, senza aver bisogno — per il loro totale intendimento — di spiegazione alcuna. Si tratta indubbiamente di un raggiunto stato di grazia. « ... Vieni, giovane Arcangelo Michele, e prendimi per la mano! ... ».

Con simili sequenze Ford, al di là di ogni teoria, librato al di sopra del bene e del male (attimi di sovrannaturale intuizione che, per dirla con il Croce, un uomo incontra almeno una volta nella vita), ci dà il piú bell'esempio di « saggezza » umana raggiunta ed espressa attraverso il « dato » sentimentale.

Forse, sarebbe meglio non aggiungere altro: riconoscendo che le parole non sarebbero sufficienti ad esprimere ciò che tanto felicemente

fu sintetizzato in immagini, la fiabesca Marie Kate che conduce il gregge e si allontana, come immagine perduta, da un primo piano che ne aveva messo in risalto (solo per un attimo!) il perfetto ovale del volto, i capelli di fiamma, il lampeggiar degli occhi; o la passeggiata nei campi che si conclude con la sequenza del cimitero dove, come dicevo, effetti d'assoluta originalità sono raggiunti attraverso l'uso « voluto » dei piú vieti mezzi concessi a molto cinema hollywoodiano; o, infine, quel tenero, inespresso incontro dei due sposi presso il focolare, dove semplicemente due frasi stanno a commentare l'appasionato, dolcissimo, pensoso fatto amoroso che, contradittorio ma straordinariamente vero, è già nell'aria.

Ci sarebbe infine da parlare piuttosto a lungo sulla particolare qualità dell'ispirazione poetica di *The Quiet Man;* costituendo questo film una tappa singolarissima, e forse unica, della personalità fordiana (ad onta che le sue capacità umane rimangano in definitiva le stesse). Riporto, a questo proposito, quanto scritto da Nino Ghelli: « ... E ci sembra che rimproverare a Ford una deficienza ispirativa per aver abbandonato i temi sociali di alcune sue opere preferendo il lirismo minuto e sommesso di un patetico viaggio sentimentale, costituisca una obiezione critica di cui è incerto se sia piú notevole la ottusità o il cattivo gusto ». (Nino Ghelli, *I film a Venezia,* Bianco Nero, n° 9-10, A. XIII, settembre-ottobre 1952).

E' chiaro, insomma, come — osservando profondamente il rovescio della medaglia — il valore « sociale » dell'opera (o anche, piú largamente, « contenutistico ») sia intrinseco e implicito all'opera stessa, così com'essa èè, e quale diretta emanazione della personalità dell'artista. Qualsiasi discorso che parli di valori al di fuori di essa, è decisamente destinato all'astrattezza. E, se mi si chiedesse se *The Quiet Man* è un film sociale, non potrei che rispondere che lo è, alla stessa guisa in cui lo sono le stelle nel cielo e il sole. Cose inutili, secondo Chaplin, e tuttavia « vere ». Non era poi lo stesso Chaplin ad affermare, in *Limelight,* che c'è solo una cosa altrettanto inevitabile che la morte, ed è questa la vita?

Quando il sole splende alto

> E Gesù, drizzatosi, le disse: *Donna, dove sono quelli che t'accusavano? Nessuno t'ha condannato?*
>
> (*Giovanni,* VIII, 10)

Credo proprio che Ford abbia voluto prendersi la sua parte di gloria. Dove cioè gloria voglia dire, ad onta di apparir retorici, « purificazione », « completo affrancamento dalla caducità delle cose », « libertà dello spirito », in fondo. Ciò che, come s'è visto, fu sempre sua costante aspirazione(con due punte massime di raggiungimento, *Stagecoach* e *The Quiet Man;* e con continui riferimenti in tutta la sua opera) e a cui, mi pare, egli stesso avvertiva la necessità di arrivare. Ora, quindi, Ford s'è presa — a modo suo — la sua porzione di gloria.

What's Price Glory? Non è certo con questo suo film (*Uomini alla ventura,* 1952) che Ford ci dà una soluzione — in chiave umana e poetica — del problema: preferisce, semmai, abbandonarsi ad atteggiamenti umoreschi, scadendo sovente in troppo abituali concessioni al film di mestiere. Ma, a distanza di un anno, ci offre una soluzione convincente — e, senza dubbio, su un piano di grande impegno artistico — di quale sia la sua interpretazione del « prezzo della gloria »: il giudice Priest la risolve, incondizionatamente, sul piano evangelico.

The Sun shines bright è il frutto di un prolungato travaglio interiore: nel 1934, infatti, Ford realizzava un suo *Judge Priest* sul quale — è chiaro — s'inserisce l'esperienza attuale. Ma starei attento — come pure alcuni hanno detto — a parlare di « poesia della bontà » per questo film. Quando si dice « bontà » si cade — anche involontariamente — nel sospetto d'una interpretazione pietistica di certi fattori, il che in linea estetica corrisponde al conformismo, all'assuefazione o magari all'abitudine commerciale. In altri termini, « buono » è — poniamo — Walt Disney, non Ford.

Per Ford la bontà è un punto di partenza, non d'arrivo: il giudice Priest, cioè, si comporta nel modo in cui si comporta, perchè è « predestinato alla bontà ».

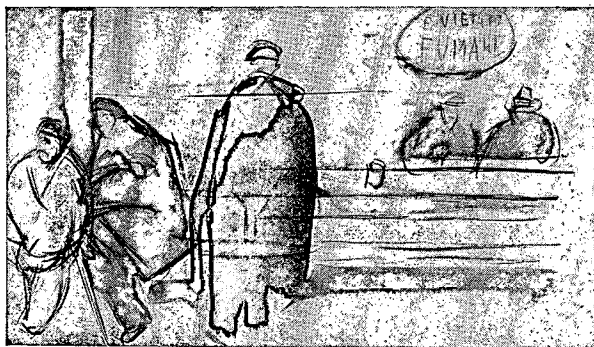
Allo stesso modo, vivono e si agitano le altre figure che appaiono, e come ombre spariscono, nel clima sommesso del dramma.

La prostituta, in definitiva, vive di vita propria solo in quanto condizionata da tre fattori: amor materno, morte e — in linea spettacolare ed emotiva — funerale. Nei suoi occhi balena, sempre, una luce che la congiunge all'eterno nel momento stesso in cui la lega, inevitabilmente, alla vita.

In *The Grapes of Wrath,* Tom dice: « Me ne andrò in giro nel buio.

Dovunque guarderai mi potrai vedere. Dovunque si combatterà per dare da mangiare alla gente affamata ... là ci sarò io. Negli urli dei pazzi ... nel riso dei bimbi, quando hanno fame e sanno che la minestra è pronta, ci sarò io. E quando la nostra gente mangerà la roba che avrà fatto crescere con le sue mani, e abiterà nelle case che avrà costruito, ecco, anche lì ci sarò ». E — come nota il Di Giammatteo — « Ford ha saputo trasfondere in queste parole (in tal credo morale prima che politico) una purezza che si vorebbe definire evangelica: è in questo senso ch'egli intende risolvere la contraddizione ».

Ora, direi, siamo un poco piú in là (sebbene certi larghi sentimenti umanitari restino, in definitiva, gli stessi): il giudice Priest, difendendo a spada tratta certi basilari principi di rispetto dell'umana dignità e libertà, accusa chi? — i segugi, definendoli « bestie maledettamente stupide ». E allora? Non sono forse « beati » i « poveri di spirito? ». Rispondendo egregiamente alla prova del nove di questa forma di beatitudine, il giudice Priest risponde anche — come non notarlo? — all'appello del « coraggio »: un coraggio che si estrinseca — nel ricordo delle passate battaglie — in una conseguente adesione alle lotte del presente. Da quando strombetta « Dixie » nell'aula del tribunale a quando segue il funerale e narra, nella chiesa, l'episodio evangelico dell'adultera, egli non fa che dimostrare la sua perenne ed attenta presenza sullo chapliniano « palcoscenico dell'esistenza ». Ne esce quasi trasfigurato una intensa luce interiore: e, diciamolo, questa non è astrattezza, non è retorica, è la comprensione e l'interpretazione di dette forme.

Tito Guerrini

La "Passione di Cristo" nella storia del cinema

A completamento dello studio sul film di Zecca e Nonguet La Vie et la Passion de Jésus Christ *(apparso nel fascicolo di novembre* 1952), *crediamo interessante pubblicare, nella sua traduzione italiana, la seguente lettera scritta recentemente a Fausto Montesanti da Georges Sadoul, nella quale lo studioso francese fa per* Bianco e Nero *alcune inedite precisazioni di carattere storico sui primi film di argomento religioso e in particolare sulle opere ispirate alla Passione del Cristo.*

Signore,

ho letto col piú vivo interesse, nel n. 11 di *Bianco e Nero* l'analisi da lei dedicata a *La Vie et la Passion de Jésus Christ,* studio nel quale ha avuto la cortesia di citare piú volte la mia opera.

Sono molto contento che un film che io conoscevo fino a questo momento solo attraverso la copia (molto incompleta) del British Film Institute, sia stato ritrovato quasi integralmente e che sulla base di tale copia esistente, lei abbia potuto pubblicarne un'analisi cosí ben redatta e commentata. Voglia tuttavia permettermi una critica: lei ha riportato il metraggio totale (m. 1043), ma non il metraggio di ciascun « Numero » o « Piano ». Questa precisazione avrebbe permesso agli studiosi di confrontare le sue indicazioni con quelle del catalogo Pathé, e quindi di sapere se diversi episodi erano stati riuniti sotto una medesima didascalia, e se tale titolo riprodotto dal catalogo comprendeva in origine parecchie inquadrature o invece una sola.

Il suo studio mi ha comunque dato modo di rimaneggiare le mie annotazioni, di confrontarle con la sua analisi e di effettuare una messa

a punto che tiene conto delle mie ricerche posteriori alla pubblicazione del mio volume *Les Pionniers du Cinéma.* Le mando ora tale messa a punto, e sarei felice di vederla pubblicata in uno dei prossimi numeri di *Bianco e Nero.*

1) La « Passion » Pathé del 1902-1905.

La data di edizione dei primi episodi de *La Vie et la Passion de Jésus Christ* è il 1902 (e non il 1903, come ha erroneamente scritto nel 1922 Z. Rollini, fratello di Ferdinand Zecca). Ecco l'elenco degli episodi, come appare nel catalogo Pathé del 1902. I numeri riprodotti fra parentesi sono il numero d'ordine del catalogo (in cifre arabe), e il numero corrispondente alla sceneggiatura di *Bianco e Nero* (in cifre romane):

L'Annonciation (I-871)
L'Adoration des Mages (III-851)
La Fuite en Egypte (IV-852)
La Sainte Famille (V-872)
L'Entrée a Jérusalem (XIII-855)
Les Vendeurs du Temple (XIV-853)
La Cène (XV-856)
Le Jardin des Oliviers (XVI-857)
Le Baiser de Judas (XVI-857)
Jésus devant Pilate (XVII-859)
La Flagellation (XVIII-860)

Jésus succombe sous la Croix (XX-861) potrebbe essere, per il primo numero di questa sequenza (35) *La Chute de Jésus,* citata nel catalogo del 1902. Ma l'episodio della *Veronique,* come dimostro piú oltre, non è stato realizzato che nel 1903.

Altre scene realizzate nel 1902 sono: *Le Crucifiement* (XXI - 862), *La Mort du Christ* e *La Descente de Croix* (XXII-864-863), *La Resurrection* (XXIV-866), *La Mise au Tombeau* (XXIII-865).

Si può constatare che nel loro insieme questi 18 « tableaux » costituivano già una versione assai completa della *Vie du Christ,* e potevano da soli costituire uno spettacolo, o la parte principale di un programma, dato che la durata degli spettacoli cinematografici nel 1902 raggiungeva raramente un'ora.

Dal punto di vista dei mezzi espressivi usati allora presso Pathé, é estremamente importante annotare che nell'*Adoration des Mages* (III-851) l'operatore abbia fatto uso di una panoramica che lascia la

capanna (dove Gesú è appena nato, apparendo, quasi in virtú di un trucco di prestidigitazione, in una culla vuota), e che questa panoramica vada a cogliere, in un'altra parte della scena, situata a destra, il corteo che si forma per andare ad adorare Gesù. Quando il corteo si è formato, la panoramica riprende, ma questa volta da destra a sinistra, per accompagnare (piuttosto maldestramente) i personaggi che camminano verso la capanna. A quanto so, è questa la prima applicazione della panoramica in un film realizzato in teatro di posa. Ma sono quasi certo che i realizzatori della Pathé non hanno qui dimostrato eccessiva originalità. Essi hanno probabilmente imitato dei precedenti — oggi perduti — film inglesi del 1900 o dei film francesi (diversi da quelli di Georges Méliès).

Una analoga panoramica si ritrova nella sceneggiatura di *Bianco e Nero,* nella scena XVI-857: *Le Jardin des Oliviers* anch'essa realizzata in teatro di posa.

Episodi realizzati nel 1903-1904: nel loro insieme i film del catalogo Pathé contrassegnati con un numero compreso fra il 930 e il 1020 sono dei film realizzati nel 1903. Ma può essere che i numeri riservati a *La Passion* nell'aprile del 1903 (dal 940 al 953) comprendessero dei film in preparazione, ma non ancora realizzati. In effetti la data di edizione de *Le Pèche Miraculeuse* (947) e de *La Transfiguration* è il settembre del 1905. Ecco comunque l'elenco degli episodi realizzati prima dell'agosto del 1904 (data di edizione del catalogo generale della Pathé):

L'Etoile Mystérieuse (II-946)
Jésus parmi les docteurs (VII-939)
Les Noces de Cana (VIII-946)
La Samaritaine (IX-940)
La Transfiguration (XII-950)
Jésus présenté au Peuple (XIX-944)
Apothéose (XXV-941).

Dall'analisi che lei fornisce dell'episodio *Jésus Présenté au Peuple* e dalle fotografie che pubblica, quest'episodio costituisce una vera e propria sequenza, in cui una Mezza Figura — *Ecce Homo* — è inserita a metà di un totale che mostra Gesú che lascia Pilato e percorre le vie di Gerusalemme. Ma questo piano di insieme, a giudicare dalla fotografia riprodotta, mi pare presenti un altro motivo di interesse: Gesú cammina non già da destra a sinistra lungo la scena (come farebbe a teatro) ma si dirige verso lo spettatore, utilizzando la « profondità del campo » in modo veramente drammatico. Nella fotografia che voi pubblicate, tutti i personaggi in testa al corteo sono

visti in « Piano Americano ». Quest'episodio fornisce dunque una prova di piú che il « Piano Americano » venne largamente utilizzato in Europa prima degli inizi di Griffith nel cinema.

L'episodio *Jésus succombe sous la Croix* (XX-861) comprende nei suoi numeri 35 e 36 un analogo effetto di sequenza, poiché una Mezza Figura della Veronica che mostra il suo velo è stata inserita in un piano di insieme.

Episodi realizzati nel 1905: *La Transfiguration* (XII-950), in settembre; *La Peche Miraculeuse* (X-947).

Sono d'accordo con lei inoltre che *L'enfance de Jésus* (VI), di cui io non trovo traccia nei cataloghi Pathé che ho potuto controllare, debba essere stata realizzata nel 1905, ed ella deve a ragione correggermi su tale punto. La fotografia che ho riprodotto in *Les Pionniers du Cinéma* non appartiene certo a *La Passion* Pathé del 1907, ma a quella del 1902-1905.

Penso pure che occorra fissare al 1905 la realizzazione di *Jésus Marchant sur les Eaux* (X; 1ª parte, n. 21), derivante da un film già realizzato da Méliès verso il 1897.

La prima *Passion* Pathé è stata in ogni caso condotta a termine nel 1905. La sua realizzazione è durata in complesso quattro anni (e non sette). Parecchie scene sono mancanti nella sua copia, particolarmente: *Le couronnement d'épines, L'Ascension, La Multiplication des pains, La Samaritaine,* ecc.

II) Le « Passions » realizzate prima del 1908, nel mondo.

Passion Lear (1897 o 1898): oggi perduta; realizzata secondo Coisac dopo l'estate del 1897 (?), con attori « che rappresentavano lo stesso soggetto in quadri viventi alla Fête des Invalides »; film realizzato « all'aria aperta, in un terreno incolto della via Felicien David ».

Il film non esiste piú: la fotografia che ho pubblicato a pag. 359 de *L'Invention du cinéma* (IIª edizione). era stata data da Ferdinand Zecca a Henry Langlois come una fotografia della *Passion* Léar. Mi sono chiesto per qualche tempo se tale documento, di formato praticamente quadrato, non provenisse piuttosto da una *Passion* fotografata per gli apparecchi stereoscopici. Ma il suo formato coincide col modo di inquadrare abituale, praticamente quadrato, dei film di Léar, formato utilizzato d'altra parte in un film che io ho ritrovato e pubblicato: *Le coucher de la mariée*, a pag. 357 de *L'invention du cinéma* (larghezza della pellicola: 35 mm.; ma il quadro di ciascuna immagine — 5 paia di perforazioni invece di quattro — è approssimativamente quadrato).

PASSION LUMIÈRE (1897 o 1898). — La *Notice explicative sur les Vues représentant la Vie et la Passion de Jésus Christ* (n. 933-945), pubblicata dalla *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques, Lyon-Montplaisir,* porta la data del 1898. Il che non significa obbligatoriamente che la *Passion* Léar sia anteriore alla *Passion* Lumière. Secondo Coissac si può anche ammettere la data del 1898 per il film di Léar. E sembra giusto che il film di Lumière arrivò a New York nell'autunno del 1897, almeno secondo Terry Ramsaye, di solito assai ben informato (*A million and one nights*: pag. 366-67). La *Passion* Lumière si compone di tredici «tableaux»: *Adoration des Mages, Fuite en Egypte, Arrivée a Jerusalem, Trahison de Judas, Resurrection de Lazare, La Cène, Arrestation de Jésus Christ, La Flagellation, Couronnement d'épines, La Mise en Croix, Le Calvaire, La Mise au Tombeau, La Resurrection.* Ciascun quadro è lungo circa 17 metri. Il negativo del film è stato conservato dalla Cinemathèque Française che ne ha fatto stampare alcuni episodi.

Contrariamente a ciò che ho scritto, seguendo il libro di Terry Ramsaye *A Million and one nights* (vol. I, pagg. 366 e segg.), la *Passion* Lumière non deve essere stata realizzata a Horitz in Boemia, dove infatti venivano rappresentati prima del 1914 degli spettacoli in concorrenza con quelli di Oberammergau. La notizia francese infatti non fa alcuna menzione di Horitz come anche nessuno dei tre cataloghi Lumière pubblicati per la Francia fra il 1898 e il 1907. D'altra parte nel settembre dell'anno scorso a Praga, Karel Smrz, l'eminente storico del cinema cecoslovacco, mi ha fatto conoscere numerosi documenti raccolti da lui, che contengono parecchie fotografie della *Passione* di Horitz, come veniva rappresentata alla fine del XIX secolo: né le scenografie, né gli attori rassomigliano a quelli della *Passion* Lumiére. Per tale ragione, io sono stato spinto a pensare che la notizia secondo la quale la *Passion* Lumière sarebbe stata girata a Horitz, fosse un'invenzione pubblicitaria dell'americano che aveva acquistato la *Passion* Lumière. Questa sembra invece sia stata girata a Parigi sotto la direzione di Georges Hatot, che mise in scena diversi film comici o tragici per la casa Lumière nel 1897-98, in un atelier di Rue Surmelin. Georges Hatot era in quest'epoca a capo delle comparse in diversi teatri parigini di grandi spettacoli.

PASSION HOLLAMAN (1897 o 1898): questa imitazione della *Passion* Lumière, realizzata a New York, è ricordata da Terry Ramsaye. Non ne esistono piú né fotografie né pellicole. Il film risale al 1897 o al 1898. Sempre negli Stati Uniti sarebbe stata realizzata piú tardi, da Lubin di Philadelphia, un'altra imitazione della *Passion* Lumière (secondo Ramsaye: Op. cit.).

PASSION GAUMONT (1898 o 1899): — Credo di ricordarmi che una *Passion* di metraggio assai limitato debba figurare in un catalogo Gaumont con un numero che permette di collocare la sua realizzazione prima del 1900.

PASSION DE LA « BONNE PRESSE » (1904): Film realizzato a Nancy, con la compagnia di attori dilettanti della parrocchia Saint Joseph, che davano delle rappresentazioni della Passione. Il film realizzato per la grande casa editrice cattolica, fu assai mediocre tecnicamente e pare che non abbia avuto grande successo.

PASSION WARWICK (1905): film realizzato nel 1905 a Horitz da un operatore della ditta inglese Warwick. Sembra essere la prima versione cinematografica autentica della Passione messa in scena in Boemia del Sud da Ludwig Deutsch, da un libretto di Paul Grollhesel.

PASSION GAUMONT-JASSET (1905): film realizzato durante l'autunno del 1905 da Jasset e Georges Hatot per fare concorrenza alla *Passion Pathé* che allora era appena terminata. Il film consisteva in due grosse bobine (ossia una proiezione di circa 35 minuti) e si era largamente ispirato agli acquarelli allora celebri del pittore James Tissot. Il film si componeva di 25 « tableaux ». La sua messa in scena in teatro di posa o in scenari naturali (foresta di Fontainebleau), fu estremamente lussuosa per l'epoca. Lo scenografo fu M. Menessier, morto alcuni anni fa, il quale mi ha raccontato diversi ricordi intorno a questa *Passion* intitolata *La Vie du Christ* (vedi a tale proposito il mio libro: *Les Pionniers du cinéma*).

II[a] PASSION PATHÉ: « *La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* » venne distribuita da Pathé a partire dall'agosto-settembre 1906. Si componeva di quattro parti:

N° 1604: « *La Naissance de Jésus* » (160 m.)
N° 1605: « *L'Enfance de Jésus* » (165 m.)
N° 1606: « *Miracles et vie de N. S. Jésus Christ* » (215 m.)
N° 1607: « *Passion et Mort de N. S. Jésus Christ* » (410 m.)

Il film misurava nel suo complesso 950 metri ossia 3 bobine. Secondo la pubblicità « quest'opera unica nel suo genere » sarebbe costata per la messa in scena la somma, considerevole per l'epoca di 250 mila franchi. A giudicare dalle fotografie pubblicate nel catalogo, si trattava di una nuova versione realizzata in maniera assai sontuosa, mirante a fare concorrenza alla *Passion* Jasset-Gaumont, condotta a termine qualche mese prima. Non c'è alcun dubbio che è questa la *Passion* acquistata da Zukor nel 1907, per sfruttarla con successo a New York, in una versione a colori. Fu l'ultimo « grande film » messo in vendita

da Pathé che poco dopo cessò di vendere i suoi film per affittarli soltanto. La seconda *Passion* fu — come la prima — comprata e assai largamente sfruttata nei baracconi delle fiere: non so se ne esistono ancora delle copie ma sembra verosimile che se ne ritrovi un giorno o l'altro un esemplare intatto.

Dal 1908 in poi non credo che si siano nuovamente realizzate delle *Passioni*. Film come il *Christus* di Giulio Antamoro presentano un carattere completamente diverso da queste *Passioni* primitive.

* * *

Per chiudere una lettera davvero troppo lunga vorrei aggiungere al « dossier » riguardante le diverse *Passions* anteriori al 1908, le seguenti testimonianze raccolte dalla Cinemathèque Française (Commissione delle Ricerche storiche diretta da Madame Musidora) e riguardanti le *Passions Pathé*:

FERDINAND ZECCA (intervista del 1945, poco prima della sua morte): « ... Fra le scene religiose, ecco qua (gli si stanno presentando delle fotografie), io ho fatto *Le Retour de l'Enfant prodigue* ... Tutto questo è mio: « *Samson et Dalila*: *L'ecroulement du Temple* » ... Sí, erano degli scenari, delle costruzioni leggere, perché potessero cadere sulle loro teste senza far loro troppo male ... *La vie et la passion de Jésus* è anche mia. L'ho girata tre volte. Ogni volta con grande successo. I negativi si sciupavano prestissimo. Cosí grande era il numero delle copie che vendevamo. Ne vendevamo in tutto il mondo. Perfino a dei missionari che erano nostri clienti ... Era della roba bellissima per l'epoca. Lorant Heilbronn (figlio di una grande cantante dell'Opera) era scenografo e pittore. Era lui che disegnava le scene, piccole scene, ma non si occupava della regía. Pure io disegnavo delle scene ... ».

Durante un'altra seduta della Commissione delle Ricerche storiche della Cinemathèque Française lo scenografo Menessier, in seguito deceduto, dichiarava il 25 marzo 1944: « Lorant Heilbronn, pittore, antico allievo della scuola delle belle arti era il direttore artistico degli stabilimenti Pathé, il supervisore che controllava i soggetti. A Zecca la cosa non piaceva molto. Le scenografie della *Passion* sono opera di Lorant Heilbronn, la regía è stata di Zecca e Nonguet. E' stata un'opera di collaborazione, non di Zecca soltanto. La realizzazione della *Passion* si è svolta presso Pathé nel corso di parecchi anni. Si è quasi sempre fatta la *Passion*, e la lavorazione è durata molto a lungo, mentre Jasset, da Gaumont, ha realizzato la *Passion* tutta in una volta... »

Dalle ricerche di una commissione di inchiesta dell'8 gennaio 1944, risulta che Madame Liezer e sua figlia, che avevano sostenuto dei ruoli nelle diverse *Passions Pathé*, parlano di tre *Passions* e pensano che

Georges Hatot avrebbe potuto collaborare a una di esse. Esse affermano inoltre che la terza *Passion* Pathé porterebbe la data del 1909. Poiché il catalogo Pathé di quest'epoca è introvabile, io non ho alcuna prova di tali affermazioni, che mi sembrano tuttavia verisimili. Diverse testimonianze poi, molto contraddittorie, pretendono che una quarta *Passion* Pathé era in lavorazione durante l'estate del 1914, ma che la dichiarazione di guerra ne interruppe la realizzazione.

Ed ecco infine un articolo pubblicitario tratto da *La Depèche de Toulouse,* 3 marzo 1907, che riferisce intorno a una rappresentazione data al « Casino Lafayette », in occasione delle feste di Pasqua: « Non si tratta di un banale spettacolo cinematografico, ma di una vera rappresentazione teatrale del capolavoro sacro. Infatti la direzione ha impegnato per queste serate di gala il tenore M. Verdier, il baritono M. Lagrifoul, e la signora Desraines grande cantante drammatica, e 15 coristi, uomini e donne. Tutti questi artisti accompagnati dall'organo e dall'orchestra interpreteranno una musica sacra composta a tale scopo dall'organista di Saint Augustin (di Parigi). Assisteremo cosí alla piú bella riproduzione che esista di tutte le scene della *Passion,* date anche per la prima volta a Toulouse, come viene rappresentata sulle piú grandi scene d'Europa. Questo bel programma sarà completato da visioni panoramiche, comiche e d'attualità ... ».

Per parte mia non saprei dire con sicurezza se questa *Passion* provenisse da Gaumont, da Pathé o da un'altra casa produttrice, ma tale pubblicità è caratteristica del grande sforzo d'« arte » compiuto in quell'epoca da diverse case per attirare al cinema la clientela fortunata.

* * *

Per concludere, considero che sarebbe assai interessante riunire le diverse *Passions* realizzate fra il 1897 e il 1908 da francesi, inglesi, americani, ecc. E penso che un appello alle missioni cattoliche o protestanti potrebbe ancor oggi (soprattutto in Africa), dare un risultato utile. Se si riuscisse in tal modo a raggruppare cinque o sei *Passions* si potrebbe in seguito, attraverso uno studio approfondito e successivi raffronti, porre delle basi sicure per uno studio dell'evoluzione della sintassi cinematografica fra il 1897 e il 1908, durante un periodo particolarmente poco conosciuto della storia del cinema, l'epoca cioè dei « Pionieri » o dei « Primitivi ».

Tale studio sarebbe tanto piú interessante in quanto si baserebbe su un soggetto dagli episodi identici, soggetto trattato durante i primi dieci anni della storia del cinema, o piú esattamente della storia del « racconto » cinematografico. Il soggetto prescelto permetterebbe nello stesso tempo un paragone con dei documenti (anteriori, contempora-

nei, o posteriori a questo periodo), che trattino lo stesso soggetto con un « racconto per immagini », in una forma qualsiasi (« viae Crucis », illustrazioni di libri da messa, immagini religiose, sculture, « images d'Epinal », lastre per la lanterna magica, ecc.).

La collezione delle diverse *Passions* offrirebbe dunque per gli storici della sintassi cinematografica, della sua origine e della sua evoluzione, un interesse considerevole. E' questa la ragione per cui mi sono permesso di abusare della sua pazienza, ed eventualmente, della pazienza dei lettori di « *Bianco e Nero* ».

Georges Sadoul

NOTA. - *Riportiamo ora — secondo il desiderio espresso dal Sadoul — il metraggio delle singole scene della* Passion, *(dalla copia della Cineteca Nazionale), precisando però che esso si riferisce soltanto alla parte visiva del film: il rimanente metraggio è tutto costituito da titoli e didascalie che precedono ciascun episodio. Sarebbe anzi di estremo interesse conoscere se i Cataloghi della Pathé, nel denunciare la lunghezza in metri dei singoli episodi, tenessero conto dei titoli o se fornissero invece solo il metraggio dell'azione vera e propria.*

Il numero che precede il metraggio stesso è quello della corrispondente scena in ordine di montaggio (secondo la sceneggiatura pubblicata su « Bianco e Nero »):
1) - m. 17; 2) - m. 15; 3) - m. 26; 4) - m. 25; 5) - m. 38; 6) - m. 11; 7) - m. 18; 8) - m. 12,50; 9) - m. 20; 10) - m. 15; 11) - m. 16,50; 12) - m. 7; 13) - m. 4,50; 14) - m. 22,50; 15) - m. 11; 16 - m. 11; 17 - m. 27; 18) - m. 17; 19) - m. 19; 20) - m. 25; 21) - m. 9; 22) - m. 23; 23) - m. 25; 24) - m. 15; 25) - m. 14; 26) - m. 18; 27) - m. 19; 28) - m. 35; 29) - m. 13; 30) - m. 8; 31) - m. 18; 32) - m. 16,50; 33) - m. 7; 34) - m. 2; 35) - m. 27; 36) - m. 2,25; 37) - m. 11; 38) - m. 63; 39) - m. 23; 40) - m. 12,50; 41) - m. 10; 42) - m. 25,50.

Cogliamo l'occasione per ringraziare Georges Sadoul della sua lettera e dell'attenzione da lui prestata al nostro studio sulla Passion, *cui egli ha voluto aggiungere, nell'interesse degli studiosi, i preziosi risultati delle sue più recenti ricerche sull'argomento.*

F. M.

Variazioni e commenti

Un sogno espressionista di Murnau.

*Il sogno del portiere ubriaco, nell'*Ultimo uomo (1924) *di Murnau, è il risultato immanente di tutte le impressioni che ha ricevuto nel corso della sua vita cosciente. I battenti della porta girevole, divenuti giganteschi e distesi alla maniera espressionista, urtano contro il cervello del dormiente e lo spezzano: immagine concreta che esprime lo stato schizoide del sogno. I contorni dei battenti si accentuano a misura che la loro forma sfuma: non restano più che le cornici; poi, bruscamente, gli angoli soli, agitati da un moto perpetuo. Questi angoli, sono essi i segni grafici attraverso i quali si trova figurata la « bussola » ideale? O indicano l'oscillazione della porta dei « camerini » che qua e là, a brevi istanti, si sovrappone, e sostituisce quella girevole? L'arte di Murnau abbraccia, mescola, fa incrociare gli elementi, le visioni, l'inizio e la fine di un destino, come egli li condensa in questa* hall *d'albergo, per mezzo di sovraimpressioni vanescenti, di salite e discese dell'ascensore fantasma, l'impressione di fretta, di impersonalità, di cambiamento incessante, di passaggio che non lascia traccia, che egli libera nella realtà. Il significato delle comparse intetermimate intorno a Jannings sempre presentato in rilievo ci appare finalmente in tutta la sua chiarezza: la sua tragedia ci viene mostràta tal quale si svolge in lui. E' l'ultimo segno della concezione espressionista, secondo la quale i personaggi in conflitto con un eroe sono privati di vita personale e non sono — come ha rimarcato un critico drammatico contemporaneo per il dramma di Hasenclever « Il Figlio » — che degli «* Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit » (*ossia delle « irradiazioni della sua essenza intima »*).

Murnau aveva fatto vedere il portiere nell'ufficio del direttore in un momento critico, incapace a issare sulle spalle indebolite una valigia troppo pesante, e il montaggio rapido ci permetteva di scorgere quasi simultaneamente il nuovo portinaio vivo e vigoroso che maneggiava con gesto sicuro un grosso baule. Adesso nel suo « Wunschtraum » (*sogno compensatorio) Jannings ringiovanito giuoca da trionfatore con un baule enorme che tutta una squadra di ragazzi d'albergo era stata incapace di sollevare. L'espressionismo trova il suo vantaggio in questa*

rappresentazione del sogno: di questo gruppo di domestici, di larve dalle maschere livide e dai crani rasati che si affollano intorno al baule troppo pesante per la loro debole energia, di forme spettrali, si stacca potentemente questa « espressione la piú espressiva », che gli espressionisti spesso si forzano invano di raggiungere.

La camera « scatenata » domina totalmente questo sogno di uomo ubriaco: movimento e visione si confondono in modo da non essere che un solo fattore drammatico e trascinando l'azione che, al di fuori del sogno resta statica. Nel passaggio che indica l'inizio dell'ubriachezza del portiere, quando egli non sa piú se la sedia sulla quale è seduto è proiettata nello spazio o se è lo spazio che gira intorno a lui, il contrappunto dei movimenti è magistralmente composto: la camera segue la straordinaria scivolata della sedia, così come capta la deformazione degli oggetti negli occhi del portiere. Murnau, nei suoi film, sfrutta sempre tutte le possibilità di una panoramica, di una carrellata, di una ripresa subacquea, ma qui la camera diventa il punto di partenza di uno straordinario turbine visivo, senza che la composizione ne soffra. Egli imbroglia i piani, lascia, grazie al montaggio, una direzione per un'altra, giuoca con le proporzioni fino a che la vertigine dell'eroe ci afferra a nostra volta, e noi ci troviamo trascinati dal risucchio. Mai il subcosciente è stato evocato con una tale violenza costruttiva. Che sono, in confronto a ciò, le mura che si fendono intorno a Jacques lo Sventratore, figura di cera? Anche le sovraimpressioni del sogno, elaborato su basi psicoanalitiche, nel film di Pabst I segreti di un'anima, *quelle barriere e impalcature che simboleggiano gli ostacoli contro i quali va ad urtare un essere respinto, non hanno questo potere dinamico. Murnau aveva già tentato nel suo film* Fantasma *di afferare, senza le possibilità della camera « scatenata », come dice Balazs, « la realtà sommersa dal sogno »: la piastra di una tavola si mette a girare tra il caos degli oggetti, in « una luce che vacilla » passano vie trascinate da un gorgo oceanico fantastico, i gradini si sollevano e si affondano sotto i piedi che, nonostante la loro immobilità, sembrano sradicati.*

Dupont si servirà ugualmente delle visioni animate da una specie di risucchio per dipingere l'emozione dei suoi personaggi principali in Varieté: *Jannings, scoprendo la caricatura sul marmo del tavolino del caffè, non si muove, non vacilla, ma è il mondo intorno a lui che barcolla, e dinanzi ai suoi occhi smarriti, ossia dinanzi a quelli degli spettatori, le immagini sfilano in panoramica rapida e indistinta; effetto che perviene ai cineasti tedeschi dal romanticismo dove, come nei drammi espressionisti, il mondo è divenuto cosí « permeabile » che improvvisamente sembrano scaturirne in una volta, (come scriveva un critico a proposito del « Mendicante » di Reinhard Sorge) lo spirito, la visione e i fantasmi.*

In « Lenz » — geniale analisi della follia di un poeta rappresentativo dello « Sturm und Drang » — Büchner descrisse già a parecchie riprese la senzazione del vuoto spaventevole e torturante, e quella ossessione di colmare il vuoto che si era impossessato di Lenz: « ogni cosa non gli sembrò che il suo proprio sogno, egli si aggrappò ad ogni oggetto invano: le forme passarono rapidamente davanti a lui, egli tentò di avvicinarsi a loro — non erano che ombre, la vita gli sfuggiva ». Non ritroviamo noi questa stessa atmosfera nei film classici del cinema tedesco, trasposizione visuale di forme che passano rapidamente dinanzi ad un personaggio angosciato, forme che si riducono spesso ad ombre?

Lotte H. Eisner

Dal libro « L'Ecran démoniaque » (*Panorama du cinéma allemand*) pubblicato dalle Edizioni André Bonne, Paris, e tradotto per le Edizioni di « Bianco e Nero ».

Sperduti nel buio ... a mezzogiorno

Una delle questioni di cui la stampa cinematografica torna periodicamente — con maggiore o minore pertinenza — ad occuparsi, senza peraltro riuscire a risolverne decentemente i termini essenziali, è quella riguardante gli ormai famosi film della vecchia Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia (dal 1949 « Cineteca Nazionale ») che, come si sa, furono a suo tempo prelevati dai tedeschi ed inviati in Germania.

Allo scopo di evitare qualche involontaria inesattezza da parte dei poco informati e per cercare di fare doverosamente il punto su una annosa faccenda senza pretendere di risolverla in modo definitivo, crediamo opportuno ed interessante cercare di ricostruire sommariamente gli avvenimenti che determinarono la scomparsa dei film dando anche notizia dei piú importanti provvedimenti fino ad ora effettuati allo scopo di tentarne il recupero.

Dai verbali e dai documenti tuttora esistenti presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, risulta che il 31 ottobre 1943 il Tenente Van Daalen in rappresentanza del Comando germanico; in seguito a regolare autorizzazione del Ministero della Cultura Popolare, procedette alla requisizione di gran parte del materiale esistente al Centro: i macchinari, gli apparecchi, gli strumenti ed ogni altro bene in qualche modo utilizzabile, vennero acquistati dalle autorità tedesche per la somma di L. 1.425.313,95, mentre i film della Cineteca, nonostante la resistenza dei funzionari del Centro, i quali ponevano giustamente in rilievo il valore di essi dal punto di vista esclusivamente didattico e non commerciale, vennero requisiti d'autorità senza alcuna contropartita, con l'esplicita dichiarazione che essi sarebbero stati custoditi, per conto dell'Italia, nella Cineteca di Berlino. Solo un gruppo di essi, 35 in tutto, poterono essere salvati, essendo stati nascosti da un guardiano del Centro in un'intercapedine dell'edificio, eludendo la sorveglianza delle truppe germaniche, le quali avevano ormai occupato i locali del Centro: 25 di questi risultarono di proprietà della 20th Century-Fox, alla quale vennero riconsegnati nell'immediato dopoguerra; nel gruppo dei rimanenti, non tutti purtroppo di grande valore ,erano fortunatamente compresi i seguenti (che tuttora si trovano presso il C. S. C., e le cui ristampe sono in distribuzione ai Circoli del Cinema): Hallelujah!, Cabiria, Fortunale sulla scogliera, Lampi sul Messico.

I film requisiti dal Ten. Van Daalen presero dunque la via del Nord, imballati e spediti al seguente indirizzo: « Reichsfilmarchiv-Dr. Quaas — Berlino W15 — Tirpitzufer », per esservi custoditi fino al termine della guerra, rimanendo però di proprietà italiana: il Dr. Quaas accusò poi ricevuta del materiale al Ten. Van Daalen.

Le prime ricerche ufficiali vennero tentate nel dopoguerra da Umberto Barbaro (allora Commissario del C. S. C.), il quale, avuta notizia che i film sarebbero stati depositati, per ordine del Ministero Germanico per la Propaganda, a Starpel, in zona tedesca controllata dai Russi, si rivolse in un primo tempo alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti perché i film della Cineteca del C. S. C. venissero inseriti nel quadro dei recuperi degli oggetti d'arte italiani asportati dai Nazisti: la richiesta tuttavia non potè essere soddisfatta in quanto le possibilità dell'Ufficio Recuperi erano limitate alle opere d'arte provenienti da gallerie e musei e soprattutto alle zone della Germania controllate dagli Anglo-Americani. In seguito il Barbaro si rivolse al Ministero degli Affari Esteri, per interessare le autorità alleate alla risoluzione della pratica: il Ministero ne interessò a sua volta la Commissione Alleata, senza peraltro ottenere risultati degni di nota. Una segnalazione a parte venne effettuata, sempre dal Barbaro, al Sottosegretario agli Affari Esteri Celeste Negarville, affinchè ègli oltre ad agevolare il compito della competente Commissione Alleata, volesse far pervenire un'opportuna segnalazione all'Ambasciata Sovietica, dal momento che — in base alle notizie fino a quel momento raccolte — i film dovevano trovarsi in una località occupata appunto dai Russi.

Risultate vane tali precedenti ricerche, il C. S. C. ha cercato di prendere diretti contatti col Dr. Richard Quaas, l'ultima persona conosciuta che abbia avuto in consegna il materiale: il Quaas ha in parte confermato le notizie di cui si era già in possesso aggiungendo nuovi elementi e maggiori dettagli sulla probabile sorte dei film, nella lettera — in data 13-5-51 — che riproduciamo:

« Egregi Signori, ringraziandoVi accuso ricevuta della Vostra del 5 maggio. E' per me estremamente doloroso comunicarVi che ci sono poche speranze perché oggi si possa rintracciare l'Archivio di Cinecittà e dell'Istituto LUCE, il quale nell'autunno del 1943 fu a me affidato, epoca in cui ero responsabile dell'Archivio del film del Reich. Qui di seguito Vi comunico gli avvenimenti succedutisi in Germania in merito all'Archivio di cui sopra. Nell'ottobre-novembre del 1943 mi fu comunicato dalla stazione di Ufastadt, dove trovavasi il deposito principale dell'Archivio del film del Reich, l'arrivo di due vagoni di materiale cinematografico provenienti dall'Italia. Al principio fui dell'ipotesi che doveva trattarsi di vecchio materiale filmistico, sequestrato dalla Wehrmacht, come ad esempio film dell'epoca del muto; e grande fu la mia sorpresa quando nello stesso giorno mi fu comunicato che trattavasi di materiale di Cinecittà portato in salvo in Germania, sotto l'incalzare delle truppe alleate avanzanti, onde essere custodito. Fui allora dell'opinione che essendo questa la causa dell'arrivo di tale materiale, un loro rinvio nell'Italia settentrionale sarebbe stato piú opportuno e

cercai subito di lasciar ripartire i vagoni alla volta del Sud. L'approvazione però non mi venne concessa e ciò che mi rimase possibile fare fu di trasferire subito nel mio campo Est tale materiale, anche per sottrarlo dalla zona di pericolo che costituiva Berlino. Tutto il materiale in parola fu messo a disposizione della Wehrmacht, nei pressi della città di Meseritz, oltre l'Oder. Verso la fine dell'estate 1944, data la situazione militare nell'Est, la zona fu sgomberata di tutto il materiale cinematografico, tra cui quello di provenienza italiana. A quel tempo non fu facile trovare spazio ove poter depositare tutto il materiale cinematografico e alla fine lo depositai in località non esposte ad attacchi aerei. Esso fu quindi sistemato nei pressi di Kostebrau, provincia di Senftenberg nel Niederlausitz (a Sud della linea ferroviaria Halle-Cottbus). I locali di deposito ,a causa della mancanza di porte di sicurezza, furono murati. Tutto questo avvenne verso la fine del novembre 1944. In seguito il deposito fu visitato da un incaricato dell'archivio del film tedesco e tutto fu trovato in ordine. Nei mesi di gennaio e febbraio 1945, mentre il fronte orientale arretrava sempre di piú, cercai di trasferire tutti i depositi di film, tra cui quello di Kostebrau con i film italiani, verso Sud, e precisamente nelle Alpi. L'idea però urtò contro la deficienza dei trasporti. A causa degli avvenimenti della primavera del 1945 il deposito di Kostebrau non potè piú essere vigilato da nessuno. Secondo i miei calcoli, dopo il 20 aprile i Russi giunsero a Kostebrau, che oggi trovasi nella Germania Orientale. Sarebbe stato possibile nell'estate del 1945 salvare questo materiale, di indubbio valore culturale, che trovavasi nei depositi del Reichsfilmarchiv e che in parte era stato da me dovutamente amministrato. Ciò invece non si verificò e la colpa è da attribuirsi esclusivamente ai numerosi decreti emanati in quella zona i quali impedirono di effettuare il trasporto del materiale filmistico, come era nell'intenzione del « Movimento della Libertà », il solo di cui facevano parte collaboratori tecnici delle forze alleate occidentali. Fu cosí che quasi 50.000.000 di metri di pellicola, fra negativi e positivi, fra cui anche i film provenienti dall'Italia, caddero nelle mani dei Russi. Si suppone che i Russi abbiano trasportato a Mosca l'intero complesso del Reichsfilmarchiv. Due depositi, durante le operazioni di trasferimento, furono distrutti da un incendio. Del deposito di Kostebrau non ho saputo piú nulla. Sono veramente contento che dopo la guerra la Cineteca del C. S. C. sia di nuovo in efficienza, e formulo i miei migliori auguri per la sua ricostruzione, dolente di non poterVi essere di aiuto per il recupero del materiale disperso. Con profonda stima.

Richard Quaas

Un ulteriore tentativo di recuperare il materiale perduto è stato in seguito effettuato dalla Cineteca Nazionale al Congresso della FIAF, svoltosi a Cambridge nel luglio del 1951. *Il sottoscritto inviato al Congresso quale rappresentante della Cineteca Nazionale dopo aver esposto una sintetica cronistoria delle vicende dei film del Centro, diede notizia ai delegati presenti — fra cui il Russo Solovei — delle ultime informazioni sulla sorte del materiale, recuperato probabilmente dalle truppe sovietiche di occupazione (supposizione cui già da tempo si era dato credito — anche da parte del Barbaro che, come si è ricordato piú sopra, aveva cercato di interessare della cosa l'Ambasciata Sovietica — e confermata infine dalla lettera del Quaas).*

Ma mentre il delegato sovietico, armato di buona volontà e ignaro di tutto, prometteva cortesemente in sede privata al sottoscritto di fare ricerche per proprio conto, voci compiacenti affermarono che il deposito di Starpel era stato distrutto durante la guerra e che negli inventari del « Reichsfilmarchiv » ritrovati al termine del conflitto (unico punto preciso sul quale basarsi per iniziare un'inchiesta) non vi era alcuna traccia dei film del C. S. C. Fu avanzato persino il dubbio che i film in parola non fossero mai usciti dal nostro Paese, adducendosi come prova che alcuni di essi, dall'indubbia provenienza, come ad esempio Sperduti nel buio, *erano stati proiettati « clandestinamente » in Italia nel dopo guerra. A parte la mancanza di un indizio attendibile, certo tutto ciò era stato motivato da un deplorevole equivoco: probabilmente si era scambiato il film di Martoglio con lo* Sperduti nel buio *diretto da Mastrocinque nel* 1947.

Di tutte le supposizioni possibili è chiaro che la piú precisa e insistente rimane quella secondo la quale i film sarebbero stati abbandonati nella Germania Orientale. Lascia forse sperare il silenzio delle autorità sovietiche che un giorno o l'altro si riesca ad avere in qualche modo notizia del materiale (anche se per malaugurata ipotesi esso sia andato distrutto), e che i film del Centro non debbano per sempre ritenersi « sperduti nel buio »?

Fausto Montesanti

Presunzione ed equivoci nella critica

Una delle piú malinconiche constatazioni cui dà occasione la maggior parte dell'attuale critica cinematografica è il suo restare agganciata a un formulario concettuale che per essere la risultanza di una serie di schemi precostituiti e bovinamente accettati come unico metro valido di giudizio appare assolutamente inadeguato a quello ch'è il compito precipuo di una critica seria e consapevole delle proprie responsabilità.

Se per anni in Italia la critica cinematografica fu orientata e determinata nel suo indirizzo dall'autorità sproporzionata su di essa esercitata dai tentativi teorizzatori dei Bálázs degli Arnheim dei Pudovchin, che ponendo ciascuno in varia misura l'accento su una assoluta specificità del linguaggio filmico finivano tutti per ridurre questo in una sfera di tecnicismo formalistico non dissimile da quello propugnato per le arti figurative dagli schemi woellfliniani o dalle distinzioni berensoniane, negli ultimi anni la situazione si è radicalmente capovolta, trasmodando da un eccesso all'altro; e oggi i piú accreditati aristarchi della nostra critica vanno battendosi con pervicacia per l'instaurazione di un regime critico nel quale tutto sia visto, considerato, giudicato e catalogato in funzione di una sola poetica, contingente e relativa come ogni poetica, e arbitrariamente, invece, elevata al rango di unica estetica valida. Il fenomeno del neorealismo italiano del dopoguerra — i cui meriti e la cui eccezionale importanza nessuno pensa certo di contestare — offrí eccellente occasione, ai banditori del nuovo verbo, di dare un'apparente sistemazione teorica alle proprie esigenze; ma si trattava di una teorizzazione « a posteriori » necessariamente fondata su dati di mero empirismo. L'errore — se cosí si vuol chiamarlo — comincia là dove si pretende di formulare un canone di validità assoluta sull'asserita universalità di quel che non era se non un indirizzo di tendenza, storicamente determinato e per ciò stesso ben definito e delimitato nei suoi riferimenti ed agganci ad una particolare e transeunte forma esistenziale, dialetticamente composta e superata dal moto veloce della storia.

Il grido di battaglia dei fautori della nuova teoria estetica continua invece ad essere: « O il realismo o il caos »; e su tale audace schema critico vanno compiendo una violenta offensiva al fine non pure di mantenere in vita a base di ossigeno e di innesti ormonici un organismo che va fatalmente esaurendo il suo ciclo — cosí come si era configurato finora — risolvendosi in nuove forme vitali, ma di riesaminare tutte le trascorse vicende del cinema al suono del medesimo diapason di giudizio, distruggendo senza discriminazione fame consacrate e fittiziamente creandone di nuove, ricercando assurde filiazioni, paren-

tele o consanguineità, e rigettando come spuri e bastardi quegli organismi che alla forzata parentela mal si prestano ad essere piegati.

Il furore revisionistico dei nuovi aristarchi fa smarrir loro ogni residuo di concreto buon senso: e non si avvedono, necessitati come sono nella loro indagine dai paraocchi panrealistici volontariamente inforcati, che per amore di concretezza essi han finito per navigare nel limbo dell'astrazione, che per esigenza di storicità assoluta essi han trasferito la loro indagine su un piano del tutto metastorico e siderale, che voler imporre alla critica una metodologia modellata su una particolare poetica di tendenza significa ricondurre la critica, ch'è per sua natura l'arte delle distinzioni, a un ufficio che non è il suo proprio, secondo la logica e la stessa etimologia.

Fino a quando non si sarà compreso che il proprio dell'arte non va ricercato negli elementi estrinseci e contingenti che alla nascita di quella si accompagnano, favorendola e indirizzandola ma non necessitandola nella sua intima e irripetibile germinazione, fino a quando non si saran ricondotti quegli elementi alla collocazione ch'è consona alla loro natura, di storia esterna e non interiore, stilistica e non poetica, pratica e non teoretica, e perciò mutevole e risolventesi in sempre nuove forme ch'è vana impresa cercar di costringere entro schemi e formulari preconcetti, fino ad allora non sarà possibile avviare un discorso critico realmente efficace e concretamente operante in consonanza con la viva realtà dell'opera di creazione artistica, che non è, ben s'intende, un fungo generato da una esoterica polluzione, ma neanche il risultato di un'alchimia di laboratorio e meno ancora un prodotto collettivo di tipo kolkoziano.

Ma una tale realtà, ormai cosí universalmente accettata in tutti i campi della storiografia critica, da quella letteraria a quella delle arti figurative, tal che si proverebbe vergogna a riproporne ancora la discussione, è dura invece a penetrare di sé il campicello della critica cinematografica, che per il marasma, la presunzione e l'incultura in essa imperversanti ancora si presta agevolmente a ogni sorta di equivoci. E l'equivoco panrealista è talmente radicato, che ci poté ancora recentemente accadère, nel corso di uno di quei dibattiti « culturali » che paiono organizzati ad uso e consumo degli agit-prop della nuova cultura, i quali vi usano spezzare il pane della loro scienza estetica « ingaggiata » e progressiva a un pubblico passivamente conformista e incapace di reazioni, di sentir proclamare con compunta convinzione che « noi — i critici — abbiamo il sacrosanto dovere di ficcare il naso nelle faccende private degli artisti », senza che la stupefacente affermazione facesse battere ciglio o contrarre un nervo al colto e scelto uditorio.

O, per vero dire, un oppositore ci fu: il quale si domandò candidamente quel conto allora in sede artistica dovessimo piú fare di nomi

come quelli di Villon o di Marlowe o di Poe; ma alla sua domanda toccò in sorte la piú glaciale delle accoglienze, e il colto e scelto uditorio, beatamente adagiato sul sofà della propria sonnolenza mentale, guardò con infastidito corruccio all'importuno rompiscatole.

g. cin.

Gli intellettuali e il cinema

Kafka e Kubin
Praga e l'espressionismo cinematografico

Nessuno, piú del cèco Franz Kafka, avrebbe potuto capire meglio lo sviluppo del cinema tedesco espressionista. Cèco, del resto, era anche Hans Janowitz, uno dei due autori del soggetto del film *Das Cabinet des Dr. Caligari,* che aveva avuto a Praga la prima visione, dalla realtà, d'un orribile delitto consumato durante una fiera: «... a Praga — dice Siegfried Kracauer nel suo libro «Da Caligari a Hitler» — questa città dove la realtà si fonde con i sogni, e i sogni portano visioni di orrore ...».

E cèco era Alfred Kubin, il pittore che, in un primo tempo, era stato designato a creare le scene di *Caligari,* il primo dei film espressionisti.

Scrive infatti Lotte H. Eisner nel suo «Schermo demoniaco»:

«*Eric Pommer, accorto supervisore di* Caligari, *racconta che gli autori gli sottoposero lo scenario e lo informarono della loro intenzione di affidare la scenografia a Alfred Kubin, disegnatore e incisore visionario le cui opere demoniache sembrano sorgere da un caos di chiaroscuro. Il* Caligari *di Kubin sarebbe certamente stato pieno di visioni goyesche, e il film muto tedesco avrebbe avuto immediatamente l'atmosfera tenebrosa e allucinante che gli è propria, senza avere pericolosamente deviato verso l'astrazione. Kubin infatti, che come Janowitz era nato a Praga, città misteriosa dove il medioevo sopravviveva nei vicoli tortuosi del Ghetto, conosceva tutti gli orrori di un mondo intermedio. In certe sue note autobiografiche, uscite nella rivista «Arrarat» nel 1921, ci racconta dei suoi vagabondaggi per le strade piú squallide, in preda ad una forza oscura e malefica che lo costringe ad evocare case e paesaggi strani, situazioni terrificanti o grottesche. Poi entra in una piccola sala da thè: tutto gli pare insolito, le cameriere somigliano a pupattole di cera mosse da Dio sa quale straordinario meccanismo. Ha l'impressione che la sua intrusione abbia sorpreso i rari clienti seduti ai loro tavoli e del tutto irreali, simili a ombre che stiano tramando satanici complotti. Nel fondo del salone un organetto di barberia gli ap-*

pare sospetto, una trappola. Dietro quell'organetto non ci sarà un antro insanguinato immerso nel chiaroscuro? (Ci so sorprende a rimpiangere che poi non sia stato dato a Kubin, pittore di incubi viventi, l'incarico di realizzare la scene per Caligari). ».

Il cinema tedesco espressionista: una geografia di quartieri dell'incubo, di case tremolanti come in una danza pietrificata di streghe, o luccicanti e taglienti, come specchi di magia; dove i vicoli inghiottono, le mura hanno occhi che non vedono e nelle camere arcane gli orologi lunghi, rettangolari, celano bare; una popolazione di scheletri che si rianimano, di mostri che si trasformano, di vampiri, di « golem », di « dottori », di esseri ipnotizzati, di automi: entità senza anima, come i « robot » di Čapek.

Perché il cinema espressionista non avrebbe potuto colpire Kafka se tanta impressione aveva avuto, come confessa all'amico Gustav Janouch, dal romanzo « Golem » di Gustav Meyrink?

Subito dopo la prima guerra mondiale, il romanzo tedesco di maggior successo fu il « Golem » di Gustav Meyrink. Kafka mi parlò di questo libro dicendo: « L'atmosfera dell'antico quartiere ebraico di Praga vi è descritta meravigliosamente ».

« Lei ricorda ancora l'antico quartiere ebraico? »

« Veramente arrivai che era già alla fine, ma ... » E fece con la sinistra un gesto come per dire: che si è raggiunto con ciò?

Il suo sorriso rispose: niente.

Poi continuò a dire: « Dentro di noi vivono ancora gli angoli bui, i passaggi misteriosi, le finestre cieche, i sudici cortili, le bettole rumorose e le locande chiuse. Oggi passeggiamo per le ampie vie della città ricostruita, ma i nostri passi e gli sguardi sono incerti. Dentro tremiamo ancora come nelle vecchie strade della miseria. Il nostro cuore non sa ancora nulla del risanamento effettuato. Il vecchio malsano quartiere ebraico dentro di noi è più reale della nuova città igienica intorno a noi. Svegli, camminiamo in un sogno: fantasmi noi stessi di tempi passati ».

Il quartiere di Praga aveva suggerito a Kafka un quadro — si direbbe — non realistico. Ma che cos'è per Kafka la realtà? « La vera realtà è sempre non realistica ».

Di quel quartiere, e della leggenda del Golem, il Meyrink aveva scritto: « Certo, io non posso sapere a che cosa risalga la leggenda del Golem, ma son sicuro che in questo quartiere della città vive qualcosa che non può morire e che ad essa si riallaccia ».

Legata alla città di Praga, come al cinema tedesco espressionista,

la leggenda del Golem richiamava, dunque, nel 1920, letterati e cineasti. Paul Wegener, che l'aveva già portata sullo schermo nel 1914, la riprendeva a distanza di sei anni, nel pieno fiorimento del cinema tedesco espressionista; e nello stesso anno anche Chajim Bloch dava alle stampe « Der Prager Golem », raccolta di leggende sul nome e la figura del Golem.

A quell'epoca — siamo nel 1920, anno in cui conobbe Gustav Janouch — Kafka non aveva consuetudine col cinema, al pari di tanti altri intellettuali. Molti d'essi, quasi tutti, poterono ricredersi; ma a Proust, morto nel 1922, a Lawrence, scomparso nel 1930, a Kafka, che spira in un sanatorio il 3 giugno 1924, ne mancò il tempo. Fra lui e il cinema era ancora un muro; forse sarebbe stato abbattuto, dopo, come avvenne per Huxley, per Valéry, per Pirandello. Ma la morte lo precedé. E non rimane, dello scrittore, che questa conversazione sul cinema, da Janouch diligentemente registrata:

Kafka appariva sempre stupefatto quando gli dicevo che ero andato al cinema. Una volta vedendolo mutar faccia gli rivolsi questa domanda:

« Lei non ama il cinema? »

Kafka rispose dopo breve riflessione: « A dire il vero, non ci ho mai pensato. Si tratta d'un giocattolo grandioso, ma io non lo tollero, forse perché sono troppo visivo. *Io vivo con gli occhi, e il cinema impedisce di guardare. La velocità dei movimenti e il rapido mutare delle immagini ci costringono continuamente a passar oltre. Lo sguardo non si impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza. Il cinema mette l'uniforme all'occhio che prima era svestito ».*

« E' una affermazione terribile » osservai. « L'occhio è la finestra dell'anima, dice un proverbio cèco ».

Kafka annuí. « I film sono persiane di ferro ».

Dopo qualche giorno ripresi questo discorso, dicendo: « Il cinema è una potenza terribile, molto piú della stampa. Commesse di negozio, modiste e sarte, hanno tutte la faccia di Barbara La Marr, di Mary Pickford e Pearl White ».

« E' naturale: il desiderio di bellezza fa delle donne altrettante attrici. La vita reale è soltanto un riverbero dei sogni dei poeti. Le corde della lira dei poeti moderni sono pellicole di celluloide interminabili ».

Questo era il giudizio di Kafka sul cinema, mezzo d'espressione per sua natura realistico: di Kafka che non scriveva e non pensava che con gli occhi fissi sulla realtà, pur non vedendola, con il suo sguardo di poeta, che tuffata nel sogno:

« *La vera realtà è sempre non realistica* » ... « *Guardi un po' la chiarezza, la purezza, la sincerità di una xilografia cinese a colori. Poter parlare cosí ... eh, sarebbe una bella cosa!* » [1].

La reazione di Kafka al cinema è, mi appare evidente, la reazione al cinema naturalista, che « impedisce di vedere », quello che anche Lawrence trovava « vuoto e senza senso ».

Non fu certamente per avere ascoltato il rifiuto di Kafka che il cinema, in quello stesso anno (1920), cambiò strada col *Caligari;* però mi sembra significativo che quel disagio dello scrittore fosse sentito anche da altri uomini di cinema, che crearono l'espressionismo cinematografico, e che fra questi uomini vi fossero anche dei figli del ghetto di Praga, affascinati come lui dalla leggenda del Golem e da storie allucinanti di pazzi saltimbanchi da fiera, nella « città d'oro ».

Mario Verdone

(1) Per i brani qui riportati mi sono valso specialmente di: Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka* (*Gespräche mit Kafka*), traduzione di Ervino Pocar, con note di Alma Urs ed Ervino Pocar, Aldo Martello Editore, Milano, 1952.

I libri

DANIEL BLUM: *A Pictorial History of the American Theatre* (1900-1951), Greenberg Publishers, New York, 1951.

In un libro tutto immagini, ideato come quello, di titolo affine, di Deems Taylor, Bryant Hale e Marcelene Peterson, *A Pictorial History of the Movies,* Daniel Blum ha documentato tutte le magíe, le scene, i volti, i personaggi del teatro americano di questo ultimo cinquantennio. Non v'è figura brillante del palcoscenico, del passato e del presente, che non vi sia rappresentata, nei ruoli che resero piú famosi John Barrymore o Sarah Bernhardt, George Allis o Eleonora Duse, Leslie Howard o Helen Hayes, Eddie Cantor, Al Jolson, Will Rogers, W. C. Fields. Son tutte le vedette del teatro americano, e poiché il teatro ha dato spesso al cinema i suoi attori, che anzi, se furono grandi nel palcoscenico, lo furono quasi sempre anche sullo schermo, cosí questa rassegna non riguarda soltanto tutti coloro che studiano e amano il teatro, ma cui interessa lo spettacolo in genere, e quindi commedia, rivista, varietà, operetta, che poi rivedremo, sotto altre forme, nel cinematografo.

Ben Hur, The Merry Widow, Peg o' My Heart, If I were King, Romance, Blossom Time, The Student Prince, Anna Christie, Ziegfield Follies, Seventh Heaven, The Barretts of Wimpole Street, The Women, Tobacco Road, Life with Father, Harvey, Born Yesterday, A Streetcar named Desire, sono titoli di film che hanno avuto, per una ragione o per l'altra, una certa risonanza nella storia della produzione cinematografica. Ma non bisogna dimenticare che anzitutto questi spettacoli nacquero ed ebbero successo e notorietà nel teatro, e il volume del Blum, dandocene vari documenti fotografici, ci richiama alle loro origini ed offre interessanti pezzi di raffronto.

Pittoresca, oltre che *pictorial,* storia del teatro americano, dei suoi attori, delle sue commedie, dei suoi scrittori, è, dunque, un libro valido, in via subordinata, anche per chi voglia approfondire i rapporti fra il teatro americano e le sue propaggini nella produzione cinematografica.

Nelle 3.500 fotografie non mancano, anche tra i personaggi minori, le comparse di altri tempi, i nomi di figure che poi diverranno attori o registi familiari nel mondo del cinema. Nel 1901 Cecil B. de Mille era agli inizi della sua carriera come attore, e cosí Ethel Barrymore, di cui vediamo un'immagine di grazia non comune nel « Captain Jnks of the Horse Marines », e Mary Dressler, apparsa in « The King's Carnival ». Nel 1903 ebbe particolare successo « The Wizard of Oz ». Interessante è il rapporto — anche costumistico — dei personaggi di questa produzione con quelli del piú tardo film di Victor Fleming. Il 1904 è l'anno di produzioni come « The Virginian » e « Judith of Betulia », che ritroveremo sullo schermo, e Douglas Fairbanks è sul palcoscenico con « Pit ». Sono anche gli anni delle *pièces* realistiche di David Belasco, che influenzeranno Griffith, dei successi di W. C. Field, con le sue « macchiette » teatrali, del debutto di Billie Burke nel *music-hall.* Il teatro di questa epoca non manca di produzioni *western,* di vicende ambientate al tempo della guerra fra nordisti e sudisti: e sono temi che verranno presto accolti dal cinema.

Un approfondito esame comparato, sulla scorta di queste 3.500 fotografie, dei rapporti fra opere contemporanee del palcoscenico e dello schermo, è forse in questa breve recensione impossibile: ma se già sensazionali sono gli spunti offerti dai primi anni del teatro americano di questo secolo, assai piú interessanti sono quelli di quest'ultimo ventennio, in cui il film sonoro ha ricorso anche piú frequentemente alle commedie e al dramma. Ed indispensabile allora si fa il ricorso ai nomi di Kaufmann e Williams, commediografi, di Kazan, regista di palcoscenico prima che di cinematografo (ricordiamo « Tree Grows in Brooklyn »), di Claude Rains, interprete.

Perché Ford girò nel 1935 *Mary of Scotland*? Ecco la produzione del 1933 a spiegarcelo. Sono gli stessi anni di *Ah Wilderness!,* di *Tobacco Road,* di *Jezebel,* di *The Petrified Forest,* di *Romeo and Juliet,* di *Dead End.* Spesso certe giustificazioni critiche di film famosi, perdono, di fronte alla documentazione che abbiamo sotto gli occhi, ogni significato. — Piú che le ragioni estetiche, sembra aver valore la semplice cronaca.

Lotte H. Eisner: *L'Ecran Démoniaque;* Panorama du film allemand, Edition Bonne, 1952.

Il miglior apprezzamento che si può fare di questo libro è che, rappresentando, dopo il testo del Kracauer, che è del 1947, quanto di piú inerente e di piú succoso è stato scritto sulla Germania cinematografica, una traduzione italiana — ove si voglia ben conoscere il fenome-

no del film tedesco espressionista — se ne rende indispensabile, a fianco delle altre, numerose opere straniere che vengono presentate nelle nostre collane di cultura del film. Una traduzione, tuttavia, che non costringendo la Eisner in certe strettoie materiali — di pagine e di documentazione — le offra l'occasione di aumentare e approfondire l'indagine, ove le occorra, e presentare un maggior numero di illustrazioni, e aggiungere una filmografia che corredi il volume di uno strumento di consultazione utile ed efficace.

Se ciò, tuttavia, è quanto desideriamo nella edizione italiana, il giudizio da darsi sulla edizione originale, e cioè quella francese, già di per sé cosí esauriente, non può essere sí esigente da suggerire riserve di tal genere.

Abbiamo ritrovato in queste pagine la scrittrice acuta e provveduta della ormai lontana « Revue du cinéma » di Jean George Auriol, che continuiamo a preferire agli attuali *Cahiers,* la commentatrice definitiva dell'opera di Lang e di Lubitsch, l'attenta esaminatrice dell'espressionismo tedesco nelle sue scenografie, nei suoi attori, nei suoi costumi. Dobbiamo sicuramente rivolgerci alla Eisner, in primo luogo, per una conoscenza vasta e diretta del cinema tedesco espressionista, del *kammerspiel,* dello psicologismo del primo Pabst, di cui abbiamo tutti idee abbastanza precise, per il copioso numero di film che abbiamo potuto vedere attraverso l'opera di divulgazione degli archivi e dei circoli, ma di cui non possiamo non serbare ancora molte lacune, per il mancato ritorno, ai nostri giorni, di taluni testi essenziali.

Dove la Eisner difetta di informazione, anche se non in misura eccessiva, è nel film tedesco dei nostri giorni cui peraltro il libro non è specialmente dedicato; ma è una lacuna che non è soltanto sua. E fermandosi le sue conoscenze allo *Sperduto* (*Der Verloren*) di Peter Lorre lo ritiene l'opera recente piú rappresentativa e valida del cinema tedesco, mentre v'è chi sarebbe propenso a posporla almeno al Wozzeck di G. C. Klaren, tratto dall'opera di Alban Berg.

Benché le pagine sulla « predisposizione dei tedeschi all'espressionismo », su Murnau, su Pabst, sui film in costume di Lubitsch, siano del piú alto interesse (sul *Caligari* le pagine piú interessanti restano quelle del Kracauer) dove piú aderiamo, nel libro della Eisner, è nel riconoscimento della grande influenza che Max Reinhardt ha avuto nell'espressionismo cinematografico tedesco. Senza conoscenza diretta, basandoci su pochi dati, anche noi, in un capitolo di *Gli intellettuali e il cinema,* avevamo affermato questa influenza che ora troviamo cosí autorevolmente sostenuta dalla Eisner.

La parte finale è forse quella piú veloce e che ci lascia meno soddisfatti, desiderosi di apprendere qualcosa di piú. Ma è anche la parte su cui meno puntava il libro della autrice, che in origine non aveva po-

sto mente che al film germanico muto, e dovette aggiungere un'appendice per esigenze dell'editore francese. Infatti l'*Ecran démoniaque* era nato per una casa italiana, la Poligono, che aveva chiesto all'autrice una storia del vecchio cinema tedesco. Pubblicato, dopo qualche anno di inutile attesa, in Francia, il volume apparirà ben presto in lingua italiana, come era stato in principio destinato, per i tipi della collana di « Bianco e Nero ».

M. V.

I film

Vite vendute (Le salaire de la peur)

Produzione: Fono-Roma, C. I. C. C., Film Sonor, 1952 - *distribuzione*: CEI - INCOM - *scenario e regia*: Henri Georges Clouzot - *soggetto basato sul romanzo di* Georges Arnaud - *fotografia*: Armand Thirard - *attori*: Yves Montand, Vera Clouzot, Charles Vanel, Folco Lulli, Peter Van Eyck, Antonio Centa, Dario Moreno.

E' sostanzialmente errato considerare l'opera di H. G. Clouzot come una conseguenza, ed in un certo senso una continuazione ideale, dell'opera degli autori piú importanti della corrente cosiddetta « del verismo psicologico » che si sviluppa in Francia nel periodo che va dall'avvento del sonoro alla seconda guerra mondiale. Il pessimismo programmatico e la dolorosa disperazione di tali autori sottintende infatti ancora una visione mitica e romantica del personaggio eroicamente impegnato contro l'avversa situazione della propria esistenza, visione che in H. G. Clouzot non esiste piú.

Nella lotta contro un destino cieco e crudele che si accanisce duramente nei loro confronti non v'è per i protagonisti delle opere di Carné Renoir e Vigo speranza di vittoria; ma la loro personalità esce dalla sconfitta sostanzialmente intatta: non v'è concordato di inautenticità dell'esistenza con la situazione inaccettabile ma piuttosto un fatalistico opporsi ad essa in un conflitto la cui necessità non nasce da una convinzione, e nemmeno da una speranza di vittoria, ma da una fedeltà ad una coerenza intima dell'esistenza stessa. Il dramma del protagonista di *Le jour se lève* o di *Quai des brumes di Carné* o del personaggio centrale di *Bête humaine* o *Les bas-fonds* di Renoir nasce dalla inconcilabilità di una situazione esistenziale con la tensione dell'esistenza stessa verso un obiettivo impossibile: e tali personaggi pur sconfitti nel loro inutile dibattersi, escono dalla lotta intatti e in un certo senso purificati: sono cioè ancora degli eroi fedeli ad un ideale impossibile. Il mondo stesso che li circonda, cosí largamente permeato di istanze letterarie e di nostalgie e di richiami decadentistici, tutto intriso di una nostalgia pungente e dolorosa per ideali perduti, è ancora un mondo disperatamente romantico, in cui il sentimento già accenna a dissolversi in un cerebralismo distruttivo e in un presentimento pessimistico, ma in cui certi valori ideali, anche se non piú trionfanti, continuano ad esistere in una situazione veramente estrema. Nessun ideale e nessun valore spirituale invece, nelle opere e nei personaggi di H. G. Clouzot: il pessimismo decadente e nostalgico dei personaggi di Carné si è raggelato in un cinismo irridente, gli atavismi simili a una maledizione che incombono sui personaggi di Renoir son divenuti un sadismo e una morbosità coscienti e compiaciuti, l'anarchia rivoluzionaria dei personaggi di Vigo si è trasformata in una assoluta e tranquilla amoralità: le

figure di Clouzot non mancano soltanto di una coscienza sociale, come fu rimproverato a quelli di Renoir e Carné, ma non hanno il piú lontano barlume di una significazione etica dell'esistenza: la loro sordida opacità morale è la conseguenza di una convinzione dell'impossibilità per l'esistenza di sollevarsi dal pantano in cui giace, dal rifiuto di un qualsiasi obiettivo alla tensione permanente dell'esistenza stessa, di una coscienza assoluta cioè dell'infallibilità dello scacco. « Gettati a vivere », secondo l'espressione heideggeriana, non interrogano di dove vengono e non pongono mete a dove vanno: il loro atteggiamento consueto è la non-scelta, intesa come impossibilità di evasione da una situazione già predeterminata: la tragica « ripetizione » jaspersiana trova veramente in loro una dolorosità espressiva che non può non definirsi sincera.

Le accuse di sadismo, di compiacimenti morbosi, di ricerca studiata dell'effetto che possono muoversi allo stile di H. G. Clouzot non possono infatti infirmare la sostanziale coerenza della sua personalità, la nuda essenzialità del suo impegno creativo e l'adesione totale di tale impegno al chiuso accanito feroce pessimismo del suo mondo. In *Le corbeau* l'allucinante dilagare di orrori, attraverso le lettere anonime che spargono la follia piú feroce in una società apparentemente sana e profondamente tarata alle basi, aveva già assunto la perentorietà e la categoricità necessaria di un giudizio negativo su un mondo, di una condanna la cui chiusa disperazione non mostrava fratture o cedimenti formulandosi totale e irremovibile. Lo stesso sentimento d'amore alla vita che gradatamente riconquista il protagonista, non era, nel contrasto con la chiusa tristezza dei personaggi, che una conferma della visione senza luce del mondo di Clouzot. La cui disperata negatività trovava conferma nella desolante tristezza della piccola umanità che si trascinava per i commissariati di *Quai des orfèvres*: una umanità disfatta corrosa dal vizio e dal compromesso in cui si stagliava puro, ma quanto doloroso!, l'amore del brigadiere per il fanciullo negro. L'elemento sessuale, che già in *Le corbeau* assumeva una importanza essenziale riducendo l'amore ai suoi aspetti piú istintivi, diveniva ancor piú importante in *Quai des orfèvres*: molla segreta di tutta la vicenda esso rodeva internamente i personaggi, ne falsava i valori morali, ne stritolava la coerenza, isolandoli in un accanimento impossibile e permeando il loro destino di una nota di suprema ironia. In *Manon* il sesso imperava addirittura: in una frenetica incontinenza, in una torbida e perenne insoddisfazione, simbolo di una civiltà in cancrena, come una estrema irrisione, il tormento sessuale diveniva centro e vita di tutta l'azione congiungendosi alfine con la morte.

Sempre piú chiuso in un pessimismo che non è quello di Renoir o di Carné, che nasce dalla sconfitta, ma ha le sue origini invece nella stessa impossibilità di lottare, sempre piú accanito nel lacerarsi mostrando le piaghe cancrenose della esistenza, sempre piú irretito in una disperazione senza evasioni e addirittura senza pietà, Clouzot è veramente giunto con *Le salair de la peur* ad una situazione ultima che riassume tutte le altre della sua carriera artistica e che tutte le illumina di un nuovo significato. La fremente requisitoria di *Le corbeau* e la cronaca aspra e dolorosa di *Quai des orfèvres* lasciavano ancora la via ad uno spiraglio di ottimismo (ma quanto velato di tristezza!), che in *Manon* già fa posto ad una dissoluzione totale di ogni valore ideale: ma in *Le salair de la peur* l'angosciosa e tragica visione del mondo dell'autore trova accenti di allucinante morbosità e di sconcertante crudezza in un accanirsi cosí disperato che sarebbe del tutto errato parlare di realismo. Autentico incubo, il film è l'espressione di un mondo abnorme e mostruoso in cui i personaggi, anche se apparentemente vivi, sono cadaveri in dissoluzione, in cui l'amore è un digrignare saria premessa al tragico viaggio verso

di denti in baci di teschi, in cui il mondo è una fangosa pozzanghera in cui poltriscono gli scarafaggi: l'aspetto veramente orrendo e angoscioso di *Le salair de la peur* non consiste nelle epidermiche sollecitazioni emozionali, frutto di un mestiere diabolico ma alquanto ingenuo e scoperto, su cui è giocato il fantastico viaggio dei camion della morte, non si identifica nelle compiacenze sadiche e morbose e nella necrofilia dell'autore, facili espedienti « pour épater les bourgeois », ma vive invece nella paurosa desolazione morale dei personaggi, nella loro totale ignavia etica, nel loro decadere dalla qualità di persona a oggetti del mondo come per una maledizione invincibile. In questo senso non ci sembra esatto affermare che il finale del film, con la morte del quarto superstite, vorrebbe acquistare una sorta di significato etico, la punizione del colpevole, in aperto contrasto con il resto del film: l'accidentale morte del protagonista è viceversa a nostro avviso un ulteriore, e forse massimo, esempio di quell'ironia crudele che domina nel mondo di Clouzot, di cui cosí acutamente ha scritto Guido Gerosa in « L'ultima pleiade del cinema francese » (V. Bianco e Nero n° 3 1953), irridendo in modo addirittura macabro ogni sforzo dei personaggi e identificando completamente l'assoluta gratuità e assurdità dell'esistenza. La conclusione del film, a prescindere dalla scontata simbologia del biglietto del metro (decadente materializzazione di una evasione impossibile), è quindi coerente con lo svolgimento della vicenda. La presentazione di allucinante intensità di quel villaggio fuori del mondo, di cui tutto l'orrore sembra identificato nella prima inquadratura del bimbo che gioca con gli scarafaggi, di cui la spaventosa assenza di un domani è materializzata negli uomini disfatti e corrosi dalla noia su cui incombe l'immagine costante delle griglie simili a sbarre di una prigione, di cui ogni notizia dal di fuori non può essere che un messaggio di morte come nell'apocalittico arrivo di quel camion carico di feriti sfigurati, non è che la necessità della morte dei quattro uomini in cui ogni speranza è assente: la cadenza inesorabile della marcia verso la meta non può essere che un avvicinarsi alla morte; al di là della quale è il nulla (come dirà alla fine il protagonista). La conclusione tragica del viaggio è quindi una conclusione inevitabile poiché non c'è salvezza dall'accanirsi del destino come non c'è salvezza dal fango dell'esistenza: tutto è affidato ad un caso cieco e crudele. I personaggi si sbranano gli uni con gli altri non per una autentica speranza di vittoria, ma per una sorta di ribellione e di bestemmia verso l'esistenza: che passino sopra il corpo di un compagno per vincere o si accascino in una paura tremebonda e in un'ansia d'annullamento, l'unico istinto che li muove è quello di sentirsi ancora vivi nella dissoluzione che li circonda. In questa visione tragica dell'esistenza non si può negare a Clouzot il merito di aver creato dei personaggi di aspro rilievo: le quattro figure dei protagonisti son disegnate in modo incisivo e preciso in aderenza ad una coerenza spietata. E se la fanatica crudeltà di Mario può apparire talvolta l'espressione di una allucinante forzatura di termini, il carattere del vecchio è ricco di una sconcertante problematica umana che sembra identificare tutta la spietata maledizione dello esistere; ad esso fa riscontro la animalesca bonomia di Luigi, giocata su toni di estremo rigore, e la enigmatica signorilità di « Bimba », per il quale la vita ha perduto ogni significato attuale. Se le figure dei personaggi di sfondo, al villaggio, sono delineate in modo sommario e spesso convenzionale, i quattro protagonisti sono espressioni di una fauna umana di drammatica consistenza e i cui orrori sembrano venir scoperti gradatamente dall'autore in una ricerca inquietante e compiaciuta che di continuo esaspera conflitti abnormi. Gli stessi rapporti equivoci dei personaggi, l'uno nei confronti dell'altro (sui quali probabilmente Clouzot avrebbe volentieri insistito senza i rigori della

censura), han deformato e svilito anche l'impeto sessuale, ultimo anelito di vita nel mondo di Clouzot, riducendolo ad un istinto puramente animale dal quale è assente anche la coscienza del desiderio; mentre l'amore è visto, personalizzato nella sguattera, come la piú grottesca e ridicola deformazione dell'esistenza. E il progressivo e inesorabile decadere dei rapporti umani dei personaggi, verso un isolamento e una solitudine, preludio alla morte inevitabile, puntualizza lo sfacelo e il sovvertimento di ogni valore umano.

La coerenza in tale atteggiamento etico di Clouzot non ne convalida comunque a nostro avviso la compiutezza espressiva, cioè la validità artistica. Poichè è evidente che tale coerenza, testimonianza della sincerità dell'autore, non può in sé costituire elemento bastevole a conferire valore espressivo alle immagini del film, a meno di non voler ricadere nel piú banale contenutismo. Ed è proprio nel tradurre in forma esistenziale le proprie istanze interiori, nel trasferire cioè la propria visione tragica del mondo in immagini vive e in una struttura viva di racconto, che appaiono evidenti le carenze fantastiche dell'autore, con il ricorso alle scontate risorse del piú accorto ma anche del piú scoperto mestiere, il suo pleonastico insistere su taluni motivi, quasi per rafforzare nella ripetizione una deficienza espressiva, il suo sfruttare le risorse emozionali della vicenda, attraverso uno spettacolarismo crudo e violento piú spesso declamatorio che non intimamente sofferto.

Già la parte iniziale del film, dopo la descrizione superba del villaggio della morte in cui i mezzi espressivi del linguaggio assolvono una funzione veramente essenziale (la fotografia bruciata e contrastata che sembra divorare le immagini, il piano di ripresa e il taglio dell'inquadratura che esasperano la miseria delle figure umane e il conflitto tra personaggi e ambiente, il ritmo stringatissimo ed essenziale del montaggio), e dopo la sequenza della presentazione dell'arrivo del vecchio (autentico pezzo di bravura dal perfetto gioco delle angolazioni e dei movimenti della camera e dei personaggi, e dalla assoluta funzionalità dell'elemento sonoro), mostra un decadere della felicità inventiva dell'autore che ricalca senza originalità vecchi schemi (come nelle sequenze del bar) o accumula, in un'ansia di insufficienza espressiva, notazioni e simboli (basti pensare all'episodio, veramente pleonastico e di dubbio gusto, dell'impiccato, i cui valori figurativi e luministici non bastano a riscattarne la evidente retoricità).

Eccellente invece per asciuttezza espressiva e per intensità emotiva, la sequenza della partenza dei camion in cui il ritmo del montaggio assolve una funzione aderente alla significazione che la sequenza ha nell'equilibrio strutturale del film: gli stacchi delle inquadrature, in perfetto equilibrio ritmico con la lunghezza di esse, gli elementi figurativi e luministici delle inquadrature stesse, in perfetto accordo con gli elementi sonori, contribuiscono alla creazione di quell'atmosfera di terrore incipiente e di sospesa tensione che costituirà poi il prezzo dell'avventura dei protagonisti, prezzo talmente alto da distruggerli moralmente ancor prima che fisicamente. Peccato che la sobrietà stilistica di questo brano eccellente, con cui prende avvio la macchina del terrore, di cui il film è sostanzialmente costituito, sia compromessa dalle troppe compiacenze spettacolari, per una ricerca vistosa dell'effetto, o dal troppo insistere su elementi sadici e morbosi, quasi per una coscienza di insufficienza espressiva. La sequenza del superamento dell'ostacolo sul precipizio e quella del superamento dello sbarramento costituito dall'enorme masso, sono indicative, in modo evidentissimo, per puntualizzare questa affannosa ricerca dell'effetto da parte dell'autore: in entrambe la tensione emotica è meticolosamente sfruttata attraverso le risorse di un mestiere abilissimo e di una tecnica narrativa consumata che non possono però arrivare a giustificarsi in se stesse. Nel senso che le sollecitazioni emotive pro-

poste dalla continua invenzione di nuovi ostacoli, dall'insistenza sui piú minuti dettagli dello svolgimento pericoloso dell'azione, e dal dilazionamento della soluzione dell'azione stessa con lo sfruttamento di elementi di sorpresa, si rivelano elementi di un giuoco intellettualisticamente elaborato a freddo in cui gli elementi del linguaggio non aderiscono piú ad una coerenza di stile, cioè ad una intima necessità espressiva di aderenza al mondo dell'autore, ma hanno soltanto la funzione di costituire mezzi di sollecitazione emotiva nel senso piú facilmente spettacolare. L'umanità dei personaggi ed il loro dramma cedono cosí il passo di fronte alle esigenze del «suspense»: e il giuoco, in quanto eccessivamente insistito, non può non rivelare abbastanza presto la sua natura meccanica. La sequenza del superamento del lago di petrolio è infine significativa per mostrare l'insufficienza espressiva della parte del film, quella del viaggio, che viceversa avrebbe dovuto costituirne il centro: partito da posizioni già esasperate, Clouzot è costretto ad una gara con se stesso nell'inventare una macchina sempre piú complicata ed orrenda, e la sequenza di cui si è detto ha veramente un primato indiscusso in fatto di orrore. D'altra parte cosí artificiose risultano le premesse e cosí esteriormente esasperati i conflitti (con quell'insistenza inutilmente macabra sulla gamba maciullata del vecchio) che il dramma dei personaggi finisce per non ispirare piú alcuna pietà: essi sono cioè disumanizzati dalla stessa disumanità dell'autore. La voluta coincidenza di elementi che esasperino e il senso macabro di orrore dell'episodio e la tensione emotiva del suo svolgimento, denunciano infatti come lo sfoggio di crudeltà e di sadismo di Clouzot nasca dalla sua incapacità di affermar validamente i motivi piú intimamente umani. Ben piú dolorosa è invece la corsa del vecchio anelante dietro il camion, e ben piú drammatica, nella sua estrema semplicità, la morte dei due camionisti annunciata soltanto dalla ventata improvvisa che spazza via il pizzico di tabacco (superba invenzione di materiale plastico ad identificare la nullità dell'esistenza), e da un lontano boato, doloroso come un richiamo. Tanto piú diviene declamatoria tanto piú l'espressione di Clouzot perde di mordente e di efficacia: cosí le dispute tra Mario e il vecchio, con l'avvilente presentazione della violenza su quest'ultimo, non riescono ad ispirare alcuna pietà, intesa come comprensione umana dei personaggi; piú viva risulta invece l'emozione dell'ultimo tratto del viaggio in cui l'elemento fondamentale di umanità è proprio costituito dal bisogno tormentoso del protagonista di sentirsi accanto, vivo, il compagno per non restare solo. Le tonalità notturne della inquadratura e l'opprimente staticità di ritmo sembrano alfine schiudere in questa sequenza una visione del mondo di Clouzot che sia un'apertura nei confronti degli elementi trascendentali dell'esistenza. Purtroppo ciò appare subito smentito dall'ultima sequenza in cui la ricerca ansiosa da parte dell'autore di un effetto nascente dal conflitto delle inquadrature delle due sequenze parallele, appare troppo preordinatamente posta quale unico obiettivo della conclusione della sua storia. E se la sequenza stessa è un modello illustre di equilibrio ritmico, cioè di sfruttamento delle risorse emotive del montaggio, essa non perviene ad una espressione di autentica intensità poetica e il dramma del personaggio non riesce ad assumere intensità universale. Tale fondamentale carenza espressiva vieta al film di Clouzot di investirsi di quel significato di estrema pietà, intesa in senso estetico, che il dramma dei personaggi avrebbe dovuto assumere, vieta cioè al film stesso di essere espressione catartica di valore estetico. Il suo interesse aderisce pertanto, anche se nobilitato dalla fermezza di intenzioni dell'autore, al sentimento umano dello spettatore, cioè alle sue reazioni psicologiche ed emozionali, anzichè all'imporsi di una visione coerente e dolorosa del mondo dell'autore. Resta comunque, pur nell'assenza

dell'arte, l'abilità di mestiere, ripetiamo addirittura diabolico, con cui Clouzot ha orchestrata la sua storia in un crescendo allucinante; resta la perfetta conoscenza dei mezzi del linguaggio usati con puntuale aderenza allo scopo che l'autore si propone; resta una capacità di sintesi, in talune svolte narrative, addirittura stupefacente; resta un'abilità affatto vistosa nella direzione perfetta degli interpreti; resta un gusto figurativo spesso fervido e sicuro e una conoscenza delle risorse emozionali del montaggio perfetto. E se anche tutti questi elementi non arrivano a comporsi in quel necessario equilibrio che è conseguenza inevitabile della coerenza di uno stile, se anche esse si pongono talvolta in vista in modo disordinato ed arbitrario nell'equilibrio generale dell'opera, se anche essi in definitiva sono elementi piú di una prodigiosa abilità tecnica che di una compiuta espressione di istanze interiori, pur se coerentemente sentite, il film conserva una sua dignità, che pur negli aspetti di piú vistosa e truculenta, e perciò meno accettabile, drammaticità, non sarebbe equo misconoscere.

Edouard et Caroline

Produzione: C.I.C.C., U.G.C., 1952 - *distribuzione*: I.N.D.I.E.F. - *regia*: Jacques Becker - *scenario*: Annette Wademant e Jacques Becker - *fotografia*: Robert Lefebvre - *architetto*: Jacques Colombier - *attori*: Anne Vernon, Daniel Jelin, Betty Stockfeld, Jacques François, Jean Jalland, Elina Labourdette.

Nei confronti delle opere di Becker si è molto parlato di uno stile particolare nel modo di narrare e addirittura di una originale capacità di invenzione nel riesplorare al lume di un nuovo sentimento personaggi logori e scontati e vicende trite e banali. Francamente e nelle opere precedenti in questo *Edouard et Caroline,* che non esitiamo a classificare modesto, ci sembra che le doti dell'autore non vadano oltre una superficiale grazia ironica nell'intendere umorescamente e con spirito polemico personaggi e situazioni narrative di consueto investiti addiritura di significazione drammatica, nel giocare abilmente con argomenti tenui e superficiali sfruttandone gli elementi psicologici con accorte e spesso intelligenti varianti, e in una certa cura di descrizione storica ed ambientale. Tali doti, se sono sufficienti a conferire alle opere una esteriore correttezza e talvolta una divertente, anche se meccanica, varietà di sviluppi, se servono a caratterizzare il loro tono narrativo spigliato e apparentemente spregiudicato, non possono essere ovviamente sufficienti a dar vita a quella coerenza stilistica e a quella intensità espressiva senza dei quali non può esservi arte: manca infatti nelle opere di Becker la rappresentazione necessaria e urgente del mondo dell'autore che attraverso l'opera si afferma come adempimento ad un inderogabile impegno esistenziale: e viene di conseguenza a mancare quel giudizio che è inscindibile dallo stesso operare artistico (e secondo Kant addirittura inscindibile dalla formulazione del pensiero) e attraverso il quale assumono concreta significazione umana personaggi ed avvenimenti. Il giudizio, quand'anche è apparentemente formulato da Becker (come quello sul mondo burocratico in *Rendez-vous de juillet* e quello sul mondo degli snob in questo *Edouard et Caroline*) è soltanto una variante narrativa in cui l'autore non è impegnato per la formulazione delle sue istanze spirituali. Tutto si risolve cioè in un gioco di cui gli elementi sono attentamente e spesso acutamente preordinati, ma il cui interesse non va oltre una manifestazione di intelligenza talvolta puntuale e precisa e tal'altra generica e stucchevole. Tale mancanza di intima necessità interiore nelle opere di Becker è rivelata, oltre che dagli squilibri strutturali di esse, anche dalla mancanza di un autentico stile cioè di un coerente criterio di scelta negli elementi rappresentativi di un mondo: da ciò

l'anonimità del linguaggio dei suoi film e la nessuna funzione espressiva che in essi vi assumono gli elementi del mezzo di linguaggi scelti. Anche in *Edouard et Caroline* il predominare incontrastato dell'elemento dialogico puntualizza la carenza di tali autentiche qualità stilistiche: le immagini risultano sempre una vacua e pleonastica illustrazione delle divagazioni verbali dei personaggi in una vicenda che non evade dai termini di una commedia concepita strutturalmente secondo un linguaggio teatrale che non può non influire negativamente sul ritmo del film quando in esso sia inserito senza alcuna inventiva. E' ovvio, e l'abbiamo piú volte affermato, che non si vuole con ciò porre una limitazione ai mezzi scelti dall'autore del film per esprimersi, poichè tra tali mezzi può rientrare anche il dialogo con funzione non complementare ma determinante nei confronti dell'immagine (e ne offrono una prova evidente opere con *Le journal d'un curé* di Bresson o *Dies Irae* di Dreyer), ma bensí sottolineare come la mancanza nelle opere di Becker del necessario equilibrio tra elementi figurativi e elementi verbali invalidi le opere stesse per la mancanza della indispensabile funzionalità tra i mezzi espressivi. Le immagini di *Edouard et Caroline* poco o nulla aggiungono al superficiale significato satirico del dialogo, ma d'altra parte la loro stessa presenza svuota di ogni valore le divagazioni letterarie elaborate in sede di sceneggiatura. Il conflitto dei due personaggi centrali, pur se visto umoristicamente e superficialmente, finisce col rivelare così la sua natura di facile pretesto intorno a cui l'autore giuoca senza alcuna convinzione. La sua assenza emoviva è palese nella scelta casuale (cioè nella non-scelta in senso artistico) degli elementi dell'inquadratura che non tendono a conferire alcun valore alla dinamica delle immagini: da cui la sensazione, nonostante l'agitarsi dei personaggi, di una decadenza ritmica, di una staticità di azione, di una vacua insistenza su elementi scontati, di una costante stanchezza di svolgimento narratico. Anche il rapporto personaggi-ambiente, che cosí vivo interesse avrebbe potuto assumere nella storia (nella contrapposizione della disordinata povertà del pianista alla lucida fatuità del mondo degli snob), appare del tutto mancato: il disordine diviene un pretesto narrativo (per la ricerca del farsetto introvabile), e l'ironica descrizione dell'alta società è affidata soltanto alle vuote risorse di battute da giornale umoristico di secondo ordine o alle scontatissime suggestioni di un certo gergo (non a caso ritorna, con funzione predominante, l'elemento verbale). I caratteri dei personaggi non consistono pertanto che su un piano di convenzionale umanità quando non sóno declassati addirittura al ruolo di « macchiette »: essi non hanno evidenza visiva (eccettuato forse il personaggio dello zio) ma sono soltanto vuote personificazioni di trovate e di costruzioni dialogiche. Lo stesso tono spregiudicato che il film sembrerebbe voler assumere nei confronti della disputa dei protagonisti, intesa su un piano ironico anzichè drammatico, finisce col rivelarsi del tutto apparente: ed infatti Becker non indietreggia di fronte allo scopertissimo convenzionalismo del personaggio dell'americano cui affida ad un certo momento, con una forzatura evidente, la funzione di « deus ex machina » di tutta la vicenda. La quale nel suo svolgimento e nella sua soluzione, del tutto anonimi, identifica perfettamente la genericità e la meccanicità dell'espressione di Becker incerto se affidarsi alla esteriore correttezza di una tecnica narrativa scorrevole o alle risorse funambolesche del solito « esprit ». E il risultato non poteva essere piú sconfortante.

Stazione Termini

Produzione e regia: Vittorio De Sica, 1953 - *produttori associati*: David O'Selznick - Marcello Girosi - *soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini *con la collaborazione di* Luigi Chiarini *e* Giorgio Prosperi - *dialo-*

ghi: Truman Capote - *fotografia*: Aldo-Grafiati - *architetto*: Virgilio Marchi - *musiche*: Alessandro Cicognini - *attori*: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Nando Bruno, Enrico Glori.

Quest'opera offre una felice occasione per una riprova alla esattezza della teoria che l'arte, quale espressione unitaria coerente e necessaria nel mondo, non può essere che frutto di un unico autore: e l'occasione nasce non tanto dal mediocre valore di *Stazione Termini* quanto dalla stretta connessione individuale tra la sua invalidità artistica e la evidente presenza in essa di piú autori dal diverso stile e dalle diverse esigenze spirituali. In piú *Stazione Termini* offre motivo di una risposta, che oseremmo dire definitiva, alla tanto discussa paternità dei film della troppo celebre coppia Zavattini-De Sica, nonchè elementi per una opportuna revisione del valore delle opere stesse. Non v'è dubbio, a nostro avviso, che il piú felice incontro tra le due personalità suddette sia avvenuto in *Sciuscià*: in questo film, pur attraverso una certa rozzezza stilistica (che non sempre era però sinonimo di invalidità espressiva), pur attraverso una troppo generica visione di taluni problemi (come quello della satira politica o come quello della critica a taluni dolorosi aspetti dell'atmosfera convulsa del dopoguerra), pur attraverso l'intrusione spesso arbitraria di deteriori elementi letterari (come l'allontanarsi nel finale di quel cavallo bianco che non a caso ricorda quello di *Viva Zapata* di Kazan cosí chiaramente ispirato da Steinbeck), il mondo di De Sica raggiungeva un'espressione dolorosa e coerente, penetrata di un'umanità viva e tormentata, di ricca immediatezza e lontana da quelle facili concessioni retoriche e sentimentali che la materia narrativa avrebbe potuto facilmente offrire. Da tali concessioni emozionali non si salvavano invece taluni episodi di *Ladri di biciclette*, aggravati da fratture narrative e stilistiche evidenti pur attraverso una forma piú scaltrita e raffinata, anche se meno immediata e violenta: cosí la figura del bambino, pur essenziale nella storia, appariva in talune svolte narrative un facile pretesto di commozione e se ad essa erano legate le sequenze veramente eccellenti del film, con la lunga passeggiata con il padre e il finale, essa era anche occasione di troppo facili contrasti (come nella scena nella pizzeria), nè riusciva a conferire unità all'andamento frammentario ed episodico del film. Infatti il procedere per elzeviri della narrazione (scena dell'indovina, messa dei poveri, scena nella casa di tolleranza, scena dell'attacco epilettico) non sempre appariva giustificato e rivelava chiare fratture nell'espressione del mondo di De Sica per l'accettazione di elementi estranei, retorici e convenzionali: l'intima e convinta umanità dei personaggi di *Sciuscià* faceva posto ad un macchiettismo di maniera spesso forzato e sempre insincero, e la calda umanità di un mondo si frantumava in una galleria di tipi e di macchiette chiaramente zavattiniane che ne infirmavano a tratti l'unità e la coerenza. E il film, pur affermandosi in definitiva come espressione e talora commossa e vibrante, del mondo di De Sica, mostrava già e pause e incertezze e fratture, e un rinunciare a tratti alla sua rigorosità etica di impegno esistenziale per accettare suggestioni occasionali ed estranee. Il punto di frattura tra il mondo di Zavattini e di De Sica toccò il culmine in *Miracolo a Milano*: in questa opera la personalità di De Sica non si affacciava che saltuariamente e pallidamente (eccetto nella bella sequenza del funerale) per far posto alle fumisterie letterarie di Zavattini il cui mondo non poteva però ovviamente affermarsi con la coerenza che aveva trovato nell'espressione letteraria: e ciò proprio per la insopprimibilità della personalità di De Sica in quella fase di oggettivazione dell'opera che, come scelta dei mezzi espressivi, costituisce pur sempre l'elemento determinante del processo artistico. Due autori quindi, e conseguentemente, due mondi: inconci-

liabili per la stessa irrepetibilità dell'esistenza e per l'inevitabile singolarità dell'impegno: da ciò un'opera artificiosa e fredda, intellettualistica e pretenziosa, in cui reminiscenze di gusto clairiano si inserivano baroccamente in una atmosfera di scontata avanguardia. Inesistente uno stile, come criterio di unità espressiva (e a tratti nel film si inseriva infatti prepotentemente come coautore anche l'operatore Aldo con la sua fotografia morbidissima e pittorica del tutto estranea al clima emotivo della storia), la frammentarietà della vicenda per la coesistenza di motivi diversi e contrastanti, il convenzionalismo dei personaggi, la natura tutta letteraria di essi e dello sviluppo narrativo, risultavano ancor piú evidenti che nelle precedenti opere, le piú scoperte apparivano le significazioni banalmente polemiche del film che non riuscivano ad assumere il valore critico di un giudizio. Analoghe considerazioni, anche se su un'altro piano, potrebbero farsi per *Umberto* D in cui l'accento della personalità di De Sica è peraltro piú evidente senza però assumere la coerenza di *Sciuscià* o la predominanza di *Ladri di biciclette*: permanevano infatti il procedere episodico e meccanico della vicenda, la presenza di personaggi ingiustificati ed equivoci (i vecchietti affamati intenti ad ascoltare estasiati il battito dell'orologio, la padrona di casa e i suoi amici, i custodi del cane, la suora dell'ospedale) ed era palese soprattutto la frattura tra la chiusa tristezza di talune sequenze, in cui il dramma della solitudine della vecchiaia assumeva dolorosa consistenza (come l'angosciosa nottata del vecchio ammalato o come l'ansiosa ricerca del cane nel mattino disperatamente grigio e deserto), e il tono fumettistico o addirittura fiabesco di altre (come il finale dalla scenografia volutamente irreale). I rapporti dei personaggi talora efficaci su un piano di umanità, come quelli tra il pensionato e la serva, erano spesso turbati dalle esigenze estranee di due mondi contrastanti da cui la facile scappatoia della retorica (come nell'episodio dell'elemosina): ancora due autori e come conseguenza inevitabile un'opera non valida artisticamente nel suo complesso per la mancanza della necessaria unità.

Il lungo discorso torna opportuno a proposito di questo *Stazione Termini* in cui, come è stato giustamente osservato si affacciano addirittura le esigenze delle personalità di piú autori (non escluso il produttore O'Selznick) con fratture stilistiche quanto mai evidenti, aggravate da un ricorso alla spettacolarità ben piú scoperto che nelle precedenti opere. Sparite le istanze sociali, o soltanto pallidamente e saltuariamente accennate (come nell'inquadratura dei sordomutini, o come nella sequenza della famiglia del minatore), una storia d'amore è divenuta l'elemento essenziale della vicenda. Una storia di amore i cui antecedenti potrebbero rinvenirsi in quel clima intimista e crepuscolare che aveva già caratterizzato le prime opere di De Sica e che avrebbe dovuto trovare nell'ambientazione della stazione la sua stessa ragione di vita drammatica, cioè la puntualizzazione costante della disperata situazione dei protagonisti. Da tale impostazione avrebbe dovuto derivare ovviamente la indispensabile necessità dell'ambiente nei confronti della storia, la loro reciproca funzionalità, e quindi la loro stretta connessione drammatica; l'ambiente avrebbe dovuto cioè assumere il ruolo di un riflettersi nel mondo della situazione esistenziale degli amanti con il sorgere di un inevitabile doloroso conflitto tra la loro ansia di isolamento e il tumultuoso agitarsi di un'umanità circostante che ad essa si oppone. La stazione, teatro di vicende diverse, avrebbe dovuto quindi assumere la funzione di un gigantesco materiale plastico che puntualizza la dolorosa incertezza degli amanti richiamando loro ad ogni istante il senso della precarietà del loro amore e imponendosi ad essi come continua materializzazione dell'ansia crescente della imminente separazione. Torna alla mente la funzione veramente essenziale che in in tal senso la stazione e i treni assu-

mevano in *Brief encounter* di Lean in cui tutta la loro consistenza narrativa era giocata in relazione alla condizione dei due amanti; in cui cioè, rinunciando ad ogni preoccupazione documentaristica, l'autore aveva fuso l'ambiente con il dramma dei personaggi (in quei treni fuggenti sullo sfondo e lancianti verso il cielo nuvole di fumo incalzate dal vento, in quei sottopassaggi e in quelle banchine deserte, dai violenti contrasti luministici, in quel bar angusto in cui la continua presenza della donna e degli agenti di servizio e la banalità della loro conversazione e gli incontri obbligati rendevano tormentosi i rapporti dei personaggi, in quelle immagini della protagonista riflesse nei vetri del finestrino del treno e sospese nel buio della notte quasi ad indicare simbolicamente il conflitto in lei di due personalità diverse).

L'inizio di *Stazione Termini* sembra tener fede alla necessità di tale funzionalità dell'ambiente al dramma dei personaggi: la donna è incerta, di fronte alla finestra illuminata della casa ove vive l'amato (e il movimento della camera che la coglie di spalle prima seguendola e poi improvvisamente superandola e tendendo in alto verso la finestra, sottolinea con intensa e puntuale espressività l'anelito del desiderio subito represso assumendo funzione addirittura simbolica), la piazza è semideserta, l'atmosfera densa di ombre incerte. Il ritmo preciso della narrazione, in un succedersi di inquadrature lunghe e brevi identifica l'incertezza del personaggio. E la sua fuga improvvisa nella città tumultuosa è accortamente sintetizzata con una serie di inquadrature efficaci, cosí come efficaci sono quelle che puntualizzano le incertezze della donna i ricordi i rammarichi non appena entrata in stazione: il ricorso costante delle voci degli annunciatori che chiamano ai treni, l'incalzare ritmico delle immagini degli orologi colti in primo piano per esasperarne l'importanza, il turbinio chiassoso della folla che rompe l'ansia di raccoglimento del personaggio, perfino i tipi di fondo, come quello del «pappagallo» che cerca di avvicinare la donna con l'espediente del gettone o come quello del viaggiatore in cerca di avventure o come i bambini chiassosi e rissosi, anche se eccessivamente caratterizzati, assolvono una funzione emotiva e psicologica precisa ricca di significativi contrasti (fatta eccezione per la scena nell'ufficio telegrafico con gli insulsi personaggi dei coniugi intenti a contare le parole del telegramma, e fatta eccezione per la trovata di pessimo gusto del ganimede che invia il telegramma idiota mentre il signore funereo formula quello di condoglianze: e naturalmente comico risulta proprio il signore funereo). L'arrivo del giovane in disperata ansia, il dialogo a frasi mozze con la donna, ritmato su inquadrature brevi ricche di contrasto movimento e in cui incombe il richiamo continuo della partenza del treno, trova infine soluzione nella lunga inquadratura in cui la donna e il giovane sono colti ansiosi, l'uno di fronte all'altro, improvvisamente felici quando il treno si muove (con la partenza del treno suggerita da elementi luministici, ricordo evidente di *The woman of Paris* di Chaplin in cui però la mancanza del sonoro accresceva la forza espressiva dell'invenzione). Il ritorno dei due amanti, muti e felici, stretti l'uno altro contro il movimento della folla, quasi a sottolineare la loro decisione di opporsi al mondo, conclude efficacemente la sequenza iniziale: ottima per sostenutezza di ritmo ed efficacia di immagini per concisione e stringatezza di stile. Purtroppo, da tale momento, il film perde coerenza e calore, si fa sommario e meccanico, frammentario e forzato, incerto e lento, retorico e convenzionale. L'ambiente cessa di assolvere una funzione indispensabilmente collegata al dramma dei protagonisti e diviene, senza alcuna necessità, una galleria di tipi veramente inconsueti: preti stranieri intenti in concilio a verificare la validità dei biglietti di banca, pellegrini francesi osannanti in coro alla divinità, montanari italiani osannanti anch'essi in coro alla salubre vita alpina,

sordomutini, soldati, suore dalle gigantesche cuffie, strani cerimonieri in cilindro e abito da cerimonia, peripatetiche, gente con in mano gigantesche croci cimiteriali che medita di « farsi una pizza », insistenti cacciatori di donne carichi di arance, vecchietti smaniosi di satiresche voglie. Si osserverà che in una stazione può esservi, anzi v'è certamente, anche tutto questo e che quindi era legittimo rappresentarle. D'accordo sulla possibilità di esistenza, e non comunque di coesistenza, di una simile galleria antropologica, contestiamo del tutto l'opportunità, anzi la licenza, di rappresentarla. E' il vecchio equivoco del realismo, di questo mito inesistente che si riaffaccia; equivoco davvero grottesco se si pensa che l'arte, come espressione del mondo dell'autore, è sempre la ricreazione degli elementi della realtà, intesa nella sua accezione consuetudinaria, secondo le esigenze di uno stile. In questo senso aveva ragione Arnheim quando identificava la natura dell'arte nell'antinaturalismo e sottolineava come esso sia presente in tutti i linguaggi artistici (anche se poi commetteva l'equivoco di credere ad una validità espressiva delle opere dipendente dall'antinaturalismo dei mezzi di linguaggio, anzichè dal criterio di scelta dei mezzi stessi da parte dell'autore, cioè dal suo stile). Ed è questo grottesco equivoco del realismo ad aver convalidato il mito di una formula artistica del neo-realismo, nonché a legittimare le piú stupefacenti idiozie come quella che possa essere importante realizzare un film su Caterina Rigoglioso interpretato da lei stessa: come se i personaggi per essere validi artisticamente e per consistere drammaticamente dovessero ispirarsi al piú trito naturalismo. La cronaca è evidentemente estranea all'arte e non può conferirsi alla osservazione banale e minuta della realtà, come quella di *Stamione Termini,* altro valore che di una documentazione che esula da ogni significato espressivo: ciò tanto piú in quanto la presentazione di tali « frammenti di vita » segue di pari passo la piú tipica tecnica letteraria zavattiniana; un semplice accenno, coperto e allusivo, e via. Tale modo di narrare per accenti indiretti, se poteva avere una significazione, soprattutto storica, nella prosa zavattiniana, non ne ha alcuna nel film e perché in stridente contrasto con lo stile di altri brani dell'opera e perché estraneo alla cadenza narrativa del film. Nè evidentemente possono soddisfarci, per giustificare taluni dei suddetti personaggi, quei coperti accenti polemici e satirici, comunque insulsi e superficiali, verso talune posizioni ideologiche; accenti polemici che mandano in estasi certi critici facendoli cadere nel grottesco come quegli spettatori (come ha ricordato recentemente un noto giornalista) che ai tempi dell'oppressione fascista alla « prima » di una qualunque commedia di Sembenelli ad una qualunque battuta (come « il pranzo è servito » o « il tempo è bello »), si davano di gomito sussurrandosi « senti come gliela tira? »

Svuotato di umanità il contorno umano all'azione dei due protagonisti, essi han perso di riflesso calore e sincerità: della necessità di renderli plausibili e di variare gli accenti drammatici della loro storia, sono conseguenze le manifeste forzature del racconto: come la cacciata dal ristorante dei due amanti, l'episodio della famiglia del minatore, la scena nell'ufficio di polizia. E è derivata anche la necessità dell'inserimento nella storia, con sproporzionata importanza, di quello strano personaggio del ragazzo che sembra vivere perennemente nella stazione e i cui continui incontri con i protagonisti appaiono fin troppo scopertamente mezzi di ripiego per giustificare talune svolte narrative (come la resipiscenza della donna nell'accettare l'invito dell'uomo, il senso di vergogna dei due al Commissariato per doversi nascondere al ragazzo). Da tali fratture e incoerenze è nata anche la necessità per De Sica, a cui evidentemente stava a cuore l'atmosfera intimista della storia d'amore, di conferire una condizione umana, una « home » ai personaggi (la professione all'uomo ed il complesso famigliare alla donna) e di investire di una maggiore corposità il

sorgere della loro passione attraverso la rievocazione, tutta verbale e di scarsa efficacia, del loro primo incontro. D'altra parte la influenza negativa di O' Selznick è evidente già nella sequenza al caffè, in cui lo spiegarsi tutto oratorio dei personaggi (con un dialogo in cui la firma di Truman Capote non può essere sufficiente per mascherarne, come del resto in tutto il film, la cospicua banalità e insipidezza) determina una decadenza di ritmo, accentuata dalla ossessionante insistenza di lunghe inquadrature in piano ravvicinato in cui è manifesto lo squilibrio tra il tono fotografico dei primi piani dell'uomo, incisivo e tagliente come la situazione emotiva richiedeva, e quello morbido e chiaroscurato dei primi piani della donna che O'Selznick ha voluto affidati ad un operatore ossequiente al « flou » holliwoodiano. La influenza di O' Selznick raggiunge comunque la piú smaccata evidenza nell'episodio della famiglia del minatore, così falso e retorico e di cosí cattivo gusto che vi è da chiedersi come De Sica abbia potuto accettarlo. Se anche l'episodio serve a puntualizzare i rimorsi della donna per il materializzarsi improvviso della sua condizione familiare, la trovata della signora ERP che soccorre i piccoli affamati che mangiano la cioccolata con la carta, è di una falsità degna del peggior fumettismo.

Da tale momento il film decade sempre piú apertamente: la fuggevole tensione dell'episodio del mancato investimento, che avrebbe potuto peraltro risultare maggiore con una piú attenta scelta delle angolazioni e delle distanze delle inquadrature, è affidata soltanto a reazioni emotive e psicologiche, è è motivata narrativamente soltanto dalla necessità di giustificare il bisogno di isolamento dei due personaggi che li condurrà nel vagone abbandonato per la ricerca di una fuggevole intimità subito interrotta dal subdolo frenatore. Anche in tale scena d'amore le preoccupazioni divistiche, nel senso peggiore del termine, sono evidenti e nella ispirazione figurativa ai piú consueti clichés del cinema americano, e nel commento sonoro che, come del resto in tutto il film, ripete con scarsa originalità (ispirandosi perfino all'illustre modello di *Limelight*) i piú facili motivi sentimentali, e nella scontata simbologia fra l'abbraccio dei due amanti e il battito del cuore della locomotiva. In quanto alla scena del commissariato, nei confronti della quale ci sembra una preoccupazione ridicola la credibilità realistica dell'avvenimento, essa denuncia una fondamentale frattura nel dramma dei due protagonisti per averne l'autore affidata la soluzione ad un altro personaggio, quello del commissario, falso e di maniera come del resto tutti gli altri del commissariato e soprattutto quel ladro di instancabile loquela. Se infatti la ragione della decisione esistenziale della donna deve ricercarsi, come quella della improvvisa passività dell'uomo, nell'avvilimento che li ha colti, nel vedere insozzato il loro amore da sospetti infamanti e da una promiscuità equivoca, tale elemento psicologico appare troppo fugacemente accennato e troppo debolmente rappresentato. Il finale risulta cosí affrettato e sciatto: le fratture di ritmo si fanno piú evidenti: non manca l'episodio. di scontata banalità, della sposa che offre i confetti, con una ricerca piuttosto facile di un effetto di contrasto, e l'addio fra i due amanti è improntato a quel romanticismo di maniera in cui è la chiave di tutte le suggestioni psicologiche ed emozionali del film. Soltanto nelle ultimissime inquadrature, in cui la chiaroscurata fotografia di Aldò sembra ritrovare una sua puntualità espressiva ed in cui il movimento della camera che segue il giovane ben ne sottolinea la stanchezza morale, il film ritrova parzialmente la sobrietà stilistica dell'inizio. Merito anche di una maggiore efficacia dell'interprete Montgomery Clift la cui espressione è per il resto del film, eccettuato qualche efficace primo piano nella sequenza al caffè e in quella dello schiaffo, è di una fissità e di una rigidezza assolutamente inadatte al carattere emotivo del personaggio. Né meno mediocre ci è apparsa

Jennifer Jones, orientata viceversa verso una recitazione tutta di maniera e dagli evidenti compiacimenti. E per non infierire senza costrutto taceremo delle pietose prestazioni di Cervi Stoppa Porelli ecc., al servizio di inesistenti personaggi.

Il film deve quindi considerarsi del tutto fallito: troppe fratture di ritmo, troppi squilibri di stile, che denunciano le molte concessioni di ordine commerciale e le contrastanti esigenze di diversi autori: tra il banale spettacolarismo di O' Selznick, le lucide divagazioni letterarie di Zavattini e le intimistiche preoccupazioni sentimentali di De Sica, non poteva ovviamente esistere equilibrio e composizione: di ciò la responsabilità va evidentemente ricondotta a De Sica che ha permesso che fosse cosí gravemente menomata la sua libertà di autore. Le suggestioni emozionali che la vicenda esercita vanno pertanto ricondotte alla indubbia abilità, ma tutta di mestiere, con cui la storia è narrata giocando sulle risorse di un sentimentalismo di maniera e sulle suggestioni psicologiche dell'alternativa della possibile partenza della donna e quindi della possibile separazione dei due amanti: mai forse la deteriore efficacia della formula di Grifth nei confronti degli spettatori (« fate che ridano, fate che piangano, ma fate soprattutto che stiano in ansia ») ha avuto piú spiacevole ed evidente conferma. Inoltre un'altra ragione del successo del film va riportata nella facile occasione che esso offre di un giudizio affermativo che possa apparire come una raffinatezza da intellettuali. Ed in tale intenzione, di un film apparentemente anticonformista, rientra anche il finale pessimista che non risponde affatto ad una inderogabile necessità espressiva del mondo dell'autore ma è piuttosto una maniera, ritenuta piú nobile, per concludere una storia che potrebbe avere una qualunque soluzione.

Tale sostanziale identità di soluzioni diverse, che è proprio l'elemento che acuisce all'estremo l'interesse epidermico degli spettatori, denuncia apertamente la insincerità dell'opera: e il finale triste di *Stazione Termini* appare come una convenzione non meno arbitraria di quello lieto.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Il cinema nelle officine

Sotto questo titolo «Relations Industrielles» di Quebec (Canada, settembre 1952) ha pubblicato un articolo sull'utilizzazione del cinema come mezzo di formazione per gli ambienti operai. Dopo aver sottolineato l'importanza del film nella società moderna, l'autore affronta direttamente il problema:

Funzione sociale del film

E' anzitutto impossibile realizzare una serie di documentari su un paese senza tener conto del ruolo importantissimo che giocano nell'economia del paese tutte le industrie e, in conseguenza, tutti quelli che, col loro lavoro, contribuiscono alla buona organizzazione e al funzionamento delle officine e degli stabilimenti industriali. Infatti tutti i popoli che producono documentari hanno accordato all'industria un posto predominante.

Funzione educativa

Ma, oltre a far conoscere alle persone che vi vivono, come agli stranieri, l'aspetto industriale di un paese, e a fare la pubblicità dei suoi prodotti piú diversi, il cinema può adempiere ad una importante funzione sociale facendo conoscere l'operaio agli altri gruppi della società, facendo apprezzare il suo lavoro, sottolineando il suo contributo all'equilibrio del paese, al benessere della nazione intera.

Inoltre il film può informare ogni categoria di lavoratori sulle industrie connesse o su quelle completamente diverse che non avrebbero forse mai occasione di visitare o di conoscere altrimenti.

All'impiegato di un'industria di carta, per esempio, si mostrerà un film sulla gestione forestale, perché egli possa rendersi conto che non è che l'anello di una catena nell'impressionante complesso dell'industria del legno. Il celebre cineasta Jean Benoit-Lévy scriveva: «In realtà noi pensiamo che la grande missione del cinema, nel suo insieme, sia quella di educare, anche se colui che beneficia di questa educazione non ne ha la coscienza». La funzione che il cinema adempie nei confronti degli studenti, dei coltivatori e di tanti altri è sicuramente capace di adempierla anche presso gli operai, perché il senso della parola «educare» è molto largo.

L'operaio beneficia, senza alcun dubbio, della pubblicità che il film concede al suo lavoro, ma se il cinema si limitasse a fare della propaganda non si potrebbe affermare che esso è al servizio dei lavoratori. Fortunatamente non si è fermato qui. Chi consulta i cataloghi dei film constata che sono stati realizzati dei documentari sull'organizzazione dei sindacati operai, sulla necessità per i datori di lavoro di modificare le modalità di ingaggio allo scopo di facilitare agli operai di età minore l'accesso a certi impieghi, sull'Organizzazione Internazionale del lavoro, sulla cooperazione fra datori di lavoro e operai.

D'altra parte i cineasti sono generalmente alla caccia di soggetti eccezionali.

Cosí, quando una Commissione sindacale per i rapporti fra operai e datori di lavoro, o una Delegazione per la produzione o la sicurezza industriale possono servire da modello, si gira un film, che sia di sicuro incitamento agli operai che non sono cosí bene organizzati. Difatti si potrebbe facilmente dimostrare, con dati di fatto, che il film documentario ha dato luogo a numerose iniziative ed ha contribuito alla soluzione di molti problemi.

Funzione pratica del film

Ecco adesso, in riassunto, la funzione strettamente pratica del cinema nell'industria. Per proteggere gli operai i governi hanno adottate numerose leggi, che obbligano, per esempio, a porre dei dispositivi protettori sulle macchine, a fornire di maschere od occhiali certi operai.

In virtú di queste stesse misure, gli ispettori visitano regolarmente le officine per scoprire ed eliminare le cause di eventuali incidenti. Da parte loro gli operai organizzano delle Commissioni di sicurezza che fanno delle inchieste periodiche e ne sottopongono i risultati alle autorità. Per secondare tali sforzi giornali, radio, riviste, manifesti, consigliano costantemente la prudenza. Tutto converge verso un unico scopo: risvegliare l'attenzione del lavoratore, suggerirgli la prudenza, senza di che tutto è fatica perduta. E' vero che si obbliga il padrone a fornire le maschere, ma nulla obbliga i lavoratori a portarle. E' necessario da parte di questi un atto di volontà, il desiderio di proteggersi, il senso della sicurezza. Senza dubbio i consigli, le conversazioni, gli articoli, i manifesti, hanno una grande importanza, ma, al giorno d'oggi, per convincere si ricorre anche ad un altro mezzo: il cinema.

Niente vale piú di quelle immagini viventi per attrarre l'attenzione del lavoratore, inculcargli i metodi di prudenza, insegnargli le misure protettive da prendere, se tiene alla salute e ala vita.

Cento volte il sorvegliante ripeterà all'operaio di mettersi gli occhiali, cento volte l'operaio non se ne curerà. Ma se un film gli farà vedere le tristi condizioni di un giovane operaio divenuto cieco per aver trascurato una sola volta di proteggersi con gli occhiali, quest'episodio vivente lo farà riflettere sui pericoli inerenti al suo lavoro molto piú di qualsiasi statistica.

Molti film illustrano l'opera dei Comitati di sicurezza; danno consigli sull'esame degli arnesi, sull'istallazione dei dispositivi protettori, sulla pulizia delle officine; sulla necessità di portare vestiti adatti al proprio genere di lavoro, sui mezzi per evitare le cadute, sul modo di trasportare secchi, casse, barili.

In maniera piú reale di qualsiasi altro mezzo di espressione, il film fa notare all'imbianchino che, lasciando la caldaia sulla scala, rischia di provocare gravi incidenti; dimostra al falegname che una scala mal messa gli cederà sotto i piedi e lo farà precipitare nel vuoto, gli insegna il sistema di fare una pila che non cada addosso alla gente.

Il film e gli affari

Gli usi del cinema nell'industria e negli affari possono essere elencati a non finire. Ci sono film sui vari sistemi di incrementare la vendita al banco, sulla cortesia al telefono, sul lavoro di segretario, sulla maniera di presentarsi a un cliente, sul conflitto fra l'uomo e la macchina. Grazie a un film i produttori di una Compagnia visitano l'officina che produce gli articoli che essi distribuiscono. Non v'è dubbio che in seguito troveranno facilmente le parole adatte a persuadere il cliente a fare degli acquisti.

Talvolta certe Compagnie hanno fatto realizzare dei film per tenere i loro

azionisti al corrente sullo sviluppo dei loro affari.

I film sull'industria e sul commercio sono cosí numerosi che si son potuti fare dei cataloghi e organizzare delle cineteche industriali.

La maggior parte delle Compagnie non solo fa vedere questi film ai propri dipendenti, ma li mostra volentieri anche al pubblico.

In un altro ordine di idee, accade spesso che le grandi Compagnie commissionino un film, che non ha nessun rapporto con la loro produzione. Cosí una Compagnia di petrolio ha ordinato un film su Terranuova, un fabbricante di biscotti ha fatto altrettanto per un film sul giuoco del calcio. Le società in questi casi si contentano di essere semplicemente nominate all'inizio e alla fine del film.

Altre industrie fanno la loro pubblicità, in forma piú moderata, mostrando i procedimenti di fabbricazione dei loro prodotti.

I film e la guerra

Durante la guerra, nel Canada, ci si è serviti molto spesso del cinema per insegnare agli operai sia alcuni metodi di lavoro, sia il modo di manovrare certe macchine piú complicate. L'Ufficio Nazionale del Cinema aveva organizzato dei circuiti industriali, che comprendevano, nel loro programma, film specificamente industriali ed altri di particolare interesse per gli operai; il cinema è servito a porre in rilievo la necessità di aumentare la produzione e l'importanza di mantenersi sani e di evitare i ritardi nel lavoro per il raggiungimento di questo scopo.

Si faceva risaltare l'eroismo dei combattenti per incitare i soldati del fronte interno a lavorare, con lo stesso spirito di sacrificio, nell'industria. Il film è stato anche utilizzato per spiegare alcune misure di guerra, come il razionamento. La proiezione di questi film ha dato risultati positivi? Le statistiche provano che con l'aiuto del film, la capacità di apprendere aumenta nella misura del 35 per cento e quella di ritenere nella misura del 53 per cento.

Buona utilizzazione dei film

Molto spesso è la maniera di utilizzare i film che decide dei risultati che si possono ottenere. Cosí, quando un esperto presenta e spiega il film o quando si attira l'attenzione degli ascoltatori sui punti salienti del soggetto realizzato, o meglio ancora quando si consente loro di porre dei quesiti dopo la proiezione, è evidente che il film ha una influenza molto maggiore e di conseguenza piú duratura.

In un articolo pubblicato in un numero recente del « Canadian Business » e intitolato « L'industria va verso il cinema » O. Mary Hill fa il bilancio dell'impiego del cinema nell'industria e negli affari citando, a conferma, parecchi esempi e ricordando il titolo dei film che sono stati sfruttati con successo. Conclude con queste parole: « In realtà, quando sono usati con intelligenza e discrezione, i film costituiscono uno dei piú importanti atouts dei datori di lavoro. E rari sono gli industriali che possono non curarsi del cinema nella nostra epoca, che è veramente quella dell'immagine ».

Tendenza alla collaborazione

Come i datori di lavoro anche i lavoratori conoscono perfettamente le possibilità del cinema e, di conseguenza, anch'essi hanno adottato, dei confronti dei cineasti, un atteggiamento di stretta collaborazione. Da parte sua l'Ufficio Nazionale del Cinema ogni volta che si realizza un documentario di interesse generale per l'industria, invita a titolo di consiglieri i rappresentanti dei datori di lavoro e dei lavoratori.

Si ha cosí la certezza di penetrare nel cuore stesso del problema in esame e di realizzare di film che rispondano adeguatamente ai bisogni dell'industria.

Per non citare che un esempio, il documentario *Contratto di lavoro* è stato realizzato con la collaborazione della Confederazione dei lavoratori cattolici del Canadà, del Congresso Canadese del lavoro e del Congresso canadese dei mestieri e del lavoro, e in cooperazione con il Ministero Federale del Lavoro.

Tipi di film richiesti

Quando si conosce tutta l'importanza che nelle officine si attribuisce alla protezione dei lavoratori, non ci si sorprende venendo a sapere che i film sulla sicurezza sono i piú popolari della categoria industriale. Si spiega cosí anche il considerevole uso fatto nel Canàdà della serie dei sei film dell'O.N.F., il cui titolo generale è *Non piú incidenti*: 1. *Organizzazione;* 2. *Le macchine;* 3. *Il lavoro manuale;* 4. *Le cadute;* 5. *Gli abiti non pericolosi;* 6. *Il direttore della sicurezza.* In secondo luogo vengono i film che insegnano le precauzioni da prendere per evitare incendi nelle officine.Da parte loro i capo-fabbrica si servono spesso di film che hanno per scopo di preparare i lavoratori ad occupare posti superiori, come quello di sorvegliante. La conoscenza perfetta del proprio mestiere non conferisce automaticamente ad un operaio la capacità di fare il capo fabbrica. Cosí un eccellente meccanico sarà forse un pessimo sorvegliante se non ha nessuna conoscenza delle relazioni che devono esistere fra capo fabbrica e operaio, se non sa come dirigere i lavoratori. Accade quindi sovente che si facciano vedere agli operai promossi dei film sui rapporti fra capo-fabbrica, sorvegliante e subalterno. Sono altresí molto richiesti i film che trattano delle relazioni tra datori di lavoro e lavoratori e quelli riguardanti i Comitati misti di produzione.

Centri industriali

L'utilizzazione del film si verifica in quasi tutti i centri industriali del paese, ma è soprattutto in uso nelle città di Montreal ,Toronto, Hamilton, Winnipeg, Calgary, Edmonton, Vancouver. E il numero dei padroni, che cercano di educare i loro dipendenti e di attirarli a sè per mezzo del film aumenta ogni giorno, perchè ovunque esiste questa stretta collaborazione fra datori di lavoratori, la produzione aumenta, il personale è piú stabile, le assenze sono meno numerose, i ritardi diminuiscono, il morale è migliore.

Necessità di adattare i film

Ora, non bisogna illudersi: il film non è una panacea capace di guarire tutti i mali del mondo dell'industria e degli affari e dirisolvere i suoi problemi piú complessi, ma è uno strumento che deve integrarsi in un'inquadratura totale. I film, inoltre, non sono fatti su misura, vale a dire che non si adattano sempre e in maniera perfetta, e nei minimi particolari, a tutte le situazioni. Devono spesso esser completati con una discussione o una conversazione. Bisogna infine distruggere la falsa impressione che i film documentari e industriali debbano essere pesanti e noiosi. E' evidente che tutti sono pratici, molti sono serissimi, ma ciononostante vi si può sempre inserire, ogni volta che se ne presenti l'occasione, una nota di umorismo. Del resto di film di questo genere, di un tono leggero e anche comico,n e sono stati realizzati parecchi.

Nella sua testimonianza davanti alla Commissione Massey, nell'aprile 1950, la Confederazione dei lavoratori cattolici del Canadà dichiarava, al capitolo dell'Ufficio nazionale del film: « Il nostro servizio d'educazione ha cominciato a servirsi dei film dell'Ufficio nelle sue giornate di studi ».

Si lamentava tuttavia lo scarso numero di documentati adatti a questo scopo. Il memoriale della C.T.C.C. aggiungeva: « Si possono girare film interessanti chiedendo la collaborazione dei movimenti operai. Questo potrebbe essere un mezzo eccellente per far co-

noscere a tutti i paesi un aspetto originale e ricco della vita canadese, e per rendere nello stesso tempo un servizio alla classe operaia, servizio che essa ha il diritto di attendersi da un'Istituzione nazionale tanto importante ».

Fonti di documentazioni

Con la collaborazione del Ministero federale del lavoro l'Ufficio nazionale del film ha costituito, l'anno scorso, una cineteca che conta attualmente circa 300 documentri realizzati nel Canadà, negli Stati Uniti e in Inghilterra. Si è anche fatto un catalogo di tali film. Inoltre, nel catalogo dell'Ufficio, sotto la rubrica industria-lavoro, si trovano una cinquantina di film sui problemi operai, sul sindacalismo e sull'industria in genere. Questa considerevole collezione viene continuamente incrementata, così che tutti gli operai vi trovino i soggetti desiderati e il film, al Canadà, sia veramente a servizio dell'operaio.

Jean Paul Vanasse

Documentari e cortometraggi al Congresso di Parigi

Rappresentanti della produzione di trentasette paesi si sono incontrati a Parigi al « 4° Congresso internazionale del documentario, cortometraggio e film educativo ». A tutti i partecipanti è apparso chiaro che non solo le difficoltà del finanziamento indicano la via della coproduzione, ma che essa è richiesta anche dagli auspicati scambi culturali fra paese e paese. Un esempio di ciò è stato il film *La finestra aperta,* prodotto in comune da cinque paesi: Belgio, Inghilterra, Francia, Olanda e Lussemburgo. Un regista belga — Henry Stork — valendosi della collaborazione di un operatore inglese, un comopsitore francese e di una orchestra olandese, ha girato un film in technicolor sulla pittura del paesaggio e sul contributo di scuole e artisti dei cinque paesi. Analoghe soluzioni furono richieste anche per film che riguardavano il progresso sociale, le scienze, l'educazione e la formazione in generale. Il presupposto è che i produttori di film culturali — che per lo più sono costretti ad appoggiarsi ad interessi economici — siano aiutati dallo Stato (esonero dalle tasse). E' già il caso della Francia, dell'Inghilterra e dell'Italia. Quanto sia importante il loro compito lo dimostra la richiesta di film culturali tedeschi che il ministero degli esteri mette a disposizione dei suoi rappresentanti all'estero.

In alcune nazioni, come la Francia, è imposta la proiezione di film culturali assieme ai film spettacolari. Tuttavia queste programmazioni avvengono soltanto in paesi dove non si mostrano spesso film culturali. Da ciò si è giunti alla conclusione che i film culturali pregevoli hanno bisogno di una speciale regolamentazione per la loro diffusione: cinematografi appositi, organizzazione di mattinate, e proiezioni in Circoli del cinema, Università popolari, ecc. Lo scambio dei film tra le varie nazioni sarà facilitato dall'Unesco con il suo grande schedario di film e un « Catalogo dei catalloghi ».

L'importanza del film culturale nella televisione fu sottolineata dalla partecipazione dei dirigenti di quasi tutte le nazioni televisive europee. Il problema decisivo della collaborazione in questo campo è quello del basso compenso dato dalle compagnie di televisione per i film culturali. Il produttore inglese Hoare spiegò al direttore della televisione della BBC, che l'ammortizzazione del capitale investito non è possibile con i soli proventi televisivi. D'altra parte, almeno in Inghilterra, i cinema rifiutano di diffondere un film che sia già stato teletrasmesso. La TV usa il film culturale spesso solo come riempitivo dei programmi, sebbene esso meriti di essere regolarmente trasmesso. Ciò tuttavia dipende dal fatto che finora non si è trovata una forma filmica che corrisponda alle esigenze della televisione: niente campi totali, montaggio piú lento, molti primi piani. La collocazione all'estero richiede copie con la cosidetta « colonna internazionale » fatta di musica e rumori, senza parlato. Ogni stazione aggiungerà poi il proprio testo.

Il congresso, infine, ha avuto un importante risultato pratico: la fondazione dell'Unione Internazionale dei produttori di cortometraggi. Un Consiglio provvisorio composto dai rappresentanti della Repubblica Federale, Inghilterra, Francia, Olanda e Italia dovrà curare gli interessi dei produttori e assisterli nella coproduzione e nel noleggio internazionali.

I film proiettati nel corso del congresso occuparono sei programmi, di otto ore ciascuno. Quanto questi cortometraggi possano essere poliedrici, lo si vide nella nuova enciclopedia filmica, iniziata in Francia. E' stata mostrata una piccola scelta tratta dalla lettera A: Argent, Absence, Age, Automate. Per ogni voce è stata sviluppata una forma cinematografica, che nel caso del tema « Assenza » raggiungeva una intensità poetica; il tema « Automatismo » portava dai bizzarri giocattoli del 18° secolo fino ai moderni impianti telefonici automatici e

agli uomini meccanici. Una simile enciclopedia sarebbe raccomandabile anche per le arti figurative.

Non è possibile nominare tutti i film dedicati alla formazione, alla sanità, al progresso sociale e alla ricerca scientifica. I film tedeschi come *Heimlichkeiten im Moor* (*Misteri della palude*) di Schumacher, o *Des Feuers Macht* (*La forza del fuoco*) di Menzel e Erlangen, corrispondono al livello internazionale. Dei film russi si è segnalato uno sulla vita sopra e sotto i ghiacci polari, specialmente per la qualità del colore. Il film *Welttall* (*Universo*) offriva spunti interplanetari; il commento — ispirato a Copernico — menzionava esclusivamente scienziati russi. Il Messico ha stupíto con *Terre Chaude* per la drammatica descrizione, fotografata nitidamente, dello sfruttamento del caucciù nei boschi tropicali; come pure con un film artistico e sociale su un giovane del porto.

Il piú bel film nuovo del congresso è stato *Crin Blanc - ou le cheval sauvage*. Esso ritrae la vita di uno stallone bianco tra i cavalli selvaggi della Camargue. Il cavallo riesce sempre a sfuggire alle ricerche degli uomini che lo vogliono catturare, ma alla fine si lascia addomesticare da un ragazzino. Ambedue sfuggono agli inseguitori e insieme periscono in mare. Le riprese dell'inseguimento nella palude, lungo la spiaggia o nelle dune furono eseguite con l'ausilio di speciali mezzi tecnici. A questo film di Lamorisse, prodotto da una coproduzione con la casa tedesca Schonger, è stato decretato un successo che va molto al di là del suo significato di film per ragazzi.

Tra i film sull'arte interessarono quello belga su Vermeer-Fälscher van Meegeren, quello messicano sulla storia dipinta del Messico per immagini, e uno giapponese sulle antiche sculture. Spagnoli e italiani (e cioè il regista Antonio Navarro Linares coadiuvato nello scenario e nel commento da Mario Verdone) si erano uniti nel presentare un film sul Greco. Dall'Italia è venuto uno smagliante film a colori sull'isola di Burano, nella quale ogni anno le donne dipingono le loro case a forma di cubo con colori violenti, mentre i pittori contemporaneamente lavorano a riprodurre quei violenti contrasti nei loro quadri. Similmente Petrucci, il direttore della Biennale, seppe riprodurre con un raffinatissimo ferraniacolor lo smalto degli artigiani veneziani. Mario Verdone ha dato un arguto commento al suo film — *Stracittà* — sul caricaturista Maccari, un Grozs italiano. La Spagna aveva un film sul pittore Solana, *Carnival*, La Francia su Breughel. Tra i film sull'arte tedeschi, accanto ad un *Duomo di Altenburg* (Damman, Amburg) si è fatta notare una nuova produzione Leckebusch in Agfacolor: *Das Heiligtum der Krone* (*Il santuario della corona*), cioè il duomo di Aquisgrana e gli splendori del suo tesoro). L'Irlanda mostrò un film su Yeats.

Fra i disegni animati ha incantato la fiaba *Madeline* (USA) e tra i film con pupazzi *Die Marionetten von Toone* (Belgio). Tra gli *sketchs* era anche una storia di spiriti irlandese con Orson Welles.

(*Neue Zeitung*) 20.3.1953.

CARL LAMB

Vita del C. S. C.

Nei giorni 27, 28 e 29 maggio hanno avuto luogo al C. S. C. gli esami finali dell'anno accademico 1952-53.

Le commissioni esaminatrici, presiedute dal prof. Giuseppe Sala, Direttore del Centro, erano cosí composte:

per la sezione *Regía*: Alessandro Blasetti, Renato May, Giorgio Prosperi, Nino Ghelli, Raffaele Mastrostefano, Fausto Montesanti, Carlo Tamberlani, Libero Innamorati, Gaetano Ventimiglia, Carl Vincent, Virgilio Marchi, Maria Rosada;

per la sezione *Recitazione*: Dina Perbellini, Carlo Tamberlani, Renato May, Nino Ghelli, Raja Garosci, Carl Vincent, Renato Magini;

per le sezioni *Scenografia* e *Costume*: Virgilio Marchi, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta, Alessandro Manetti, Nino Ghelli;

per le sezioni *Ottica* e *Fonica*: Gaetano Ventimiglia, Giulio Monteleoni, Libero Innamorati, Giulio Prioreschi, Nino Ghelli.

Segretario delle commissioni: Guido Cincotti.

Sulla base degli esami sostenuti dagli allievi, nonché dei provini e delle esercitazioni pratiche realizzati durante l'anno, sono stati ammessi a frequentare il secondo anno i seguenti allievi: *Regía*: Luigi Di Gianni, Fabio Rinaudo, Riccardo Cessi, Sergio Capogna e Giuliana Scappino (in qualità di segretaria d'edizione), nonché, in qualità di uditori, gli allievi stranieri Alessandro Marnezo, Anghelica Curculacu, Nicolas Acosta Curiel, Melkote Krishnaswamy, Guy Harloff, Zia Gahari, Jasuzo Masumura, Juan Francisco Millares, W. K. Van der Velde;

Fernando Trebitsch, già uditore, è stato ammesso come allievo efettivo al primo anno;

Recitazione: Livia Contardi, Jaqueline Collard, Maria Serena Michelotti, Franca Parisi, Nando Cicero, Claudio Coppetti, Giulio Paradisi, e l'uditrice straniera Nuri Zschokke;

Scenografia: Amedeo Mellone, Mario Scisci, Paolo Falchi, Giuseppe Ranieri;

Ottica: Claudio Racca, Mario De Asmundis, Antonio Schiavo-Lena, Vitaliano Natalucci, Pino Cacciarelli, e gli uditori stranieri Ladas Byron, Hussein Mourad Fawzi, Costantino Papadopoulos, Demos Sakelariou, Van der Enden.

Hanno infine conseguito il diploma, al termine del biennio completo di studi, i seguenti allievi:

Regía: Giuseppe Orlandini, Bruno Rasia, Armando Lualdi, Filippo Perrone;

Recitazione: Anna Casini, Marco Guglielmi, Antonio Cifariello, Elio Guarino;

Costume: Anna Maria Palleri, Luciana Angelini;

Ottica: Gian Carlo Cecchini, Gian Carlo Pizzirani, Giuliano Santi;

Fonica: Mario Castellano, Romano Mergè.

Agli uditori stranieri Tomas Alea Gutierrez, Julio Garcia Espinosa, Osar A. Torres (per la sezione di *Regía*) e Fu-

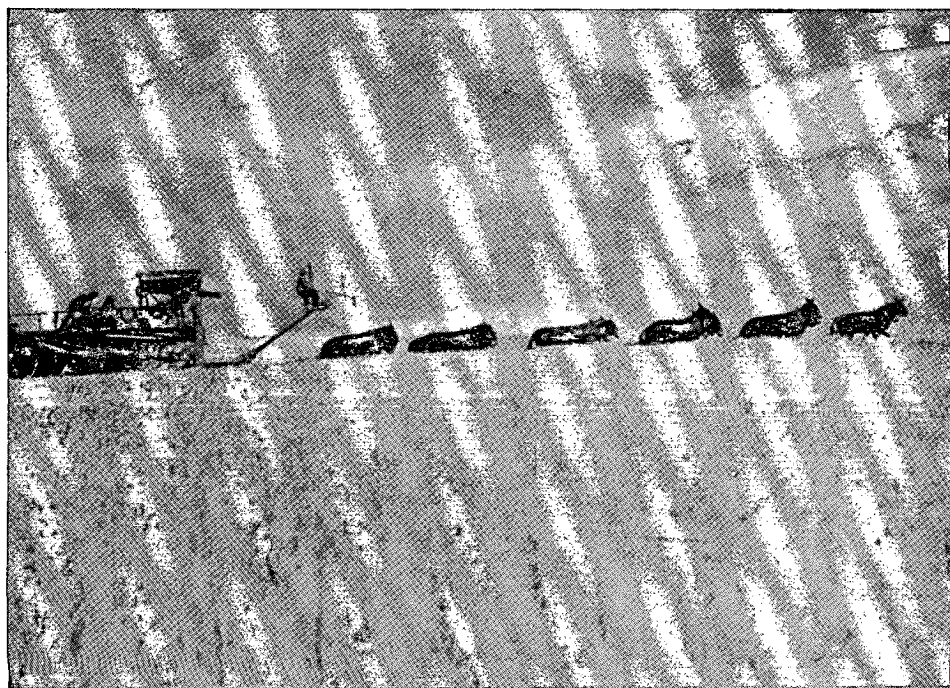
kami Midori e Zenab Hagras (per quella di *Costume*) è stato rilasciato l'attestato di frequenza per il biennio compiuto.

Il 30 maggio, nell'Aula Magna del Centro, si è svolta la cerimonia di chiusura dell'anno accademico, alla presenza di numerose personalità del mondo cinematografico. Hanno parlato agli allievi, congratulandosi per i risultati raggiunti ed esortandoli a conservare anche nel mondo del lavoro professionale la serietà, la costanza e l'entusiasmo che hanno caratterizzato il loro lavoro durante gli anni di studio al Centro, il prof. Sala e l'avvocato de Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, il quale ha poi consegnato personalmente i diplomi agli allievi che han terminato il biennio di studi.

Entro il prossimo mese di luglio verrà pubblicato il nuovo bando di concorso per l'anno accademico 1953-54, riguardante le sezioni di Regía, Recitazione, Costume, Ottica, Fonica, Tecnica del colore e Direzione di cineproduzioni.

F. W. Murnau — *Nosferatu*

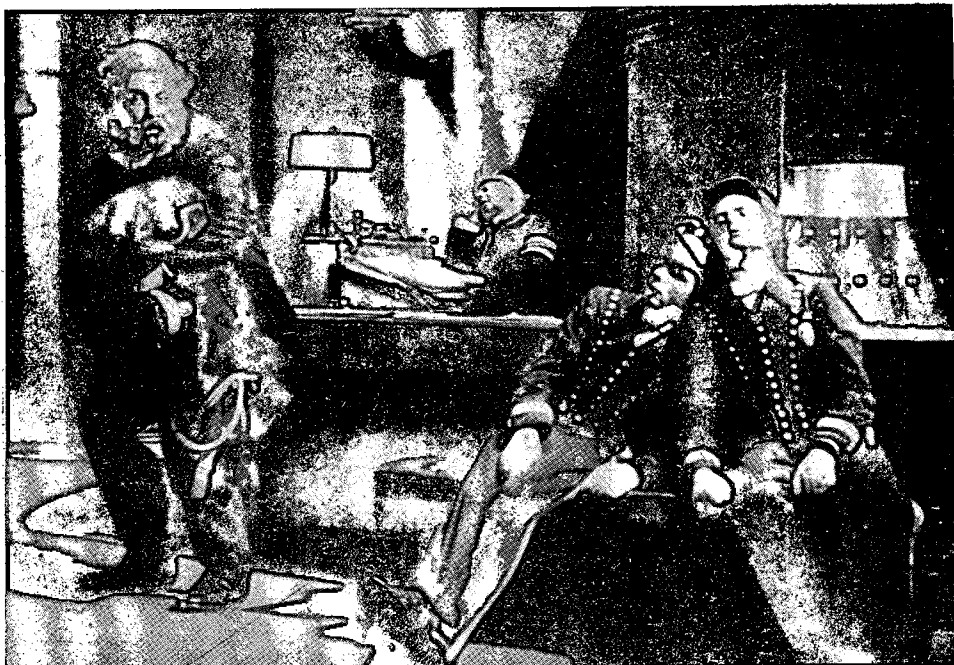
F. W. Murnau — *L'ultimo uomo*

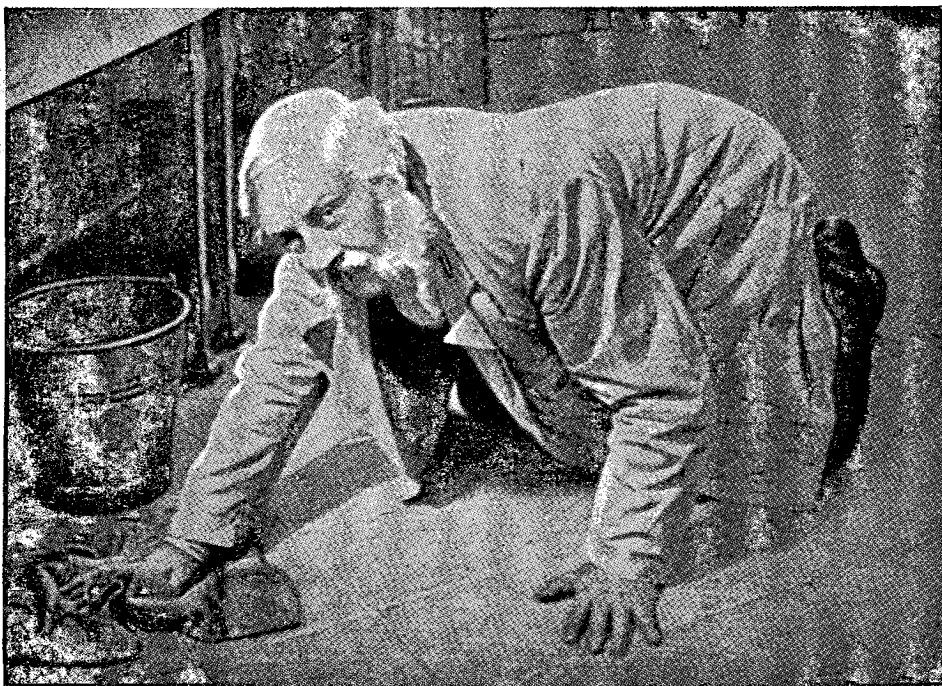
F. W. MURNAU *I quattro diavoli*

F. W. MURNAU *Nostro pane quotidiano*

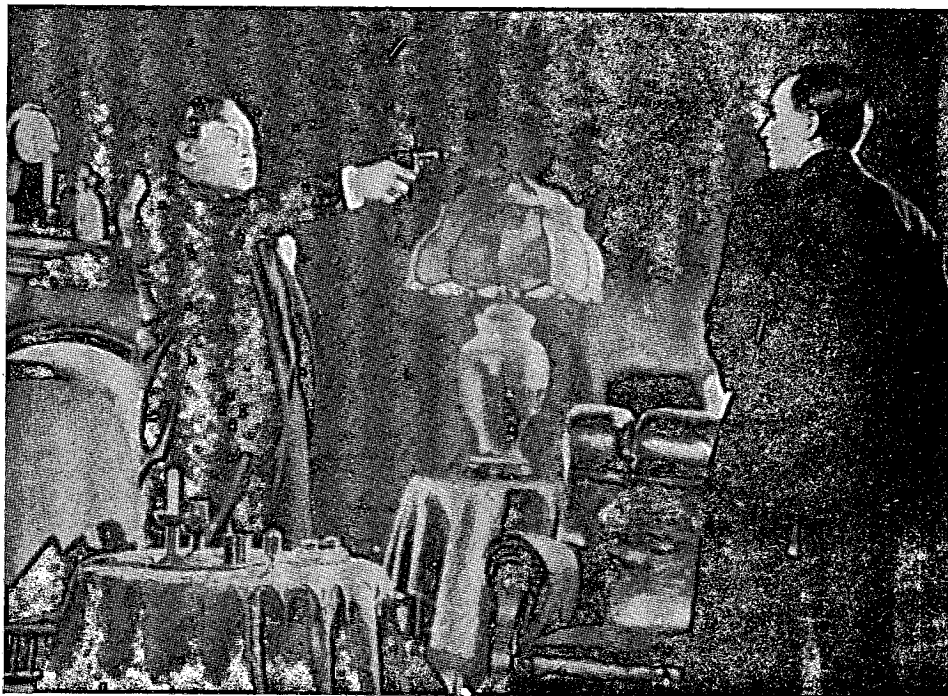
F. W. MURNAU

Tabu

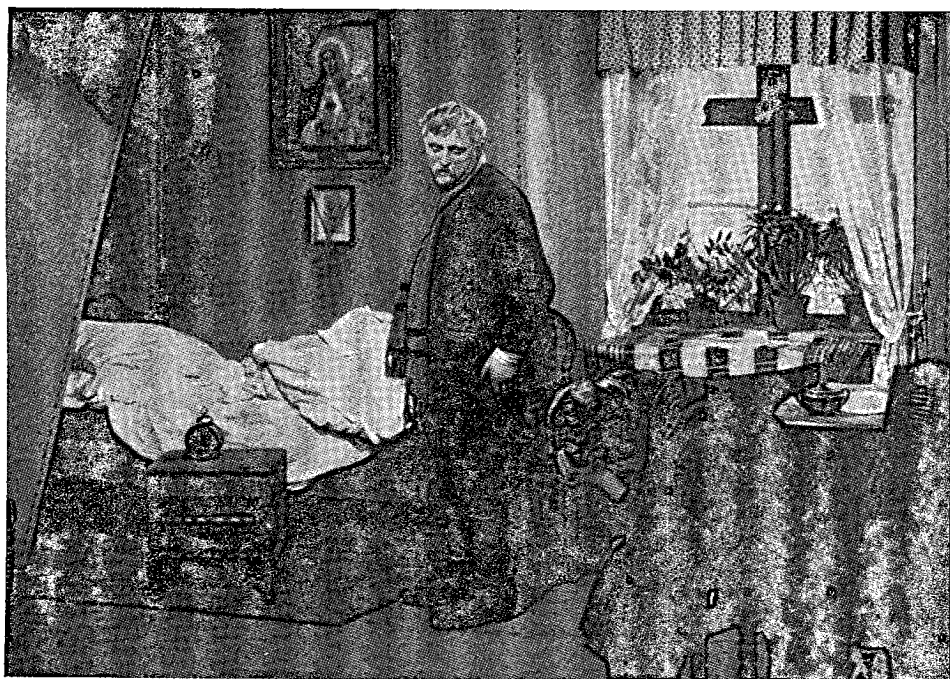
F. W. MURNAU

Aurora

F. W. MURNAU — *L'ultimo uomo*

F. W. MURNAU — *Tartufo*

F. W. Murnau *L'ultimo uomo*

Paul Leni e Leopold Jessner *Scala di servizio*

PAUL CZINNER *Nju*

LUPU PICK *L'oca selvaggia*

PAUL CZINNER *Nju*

LUPU PICK *Rotaia*

LUPU PICK *Notte di San Silvestro*

PAUL LENI *Il Gabinetto delle figure di cera*